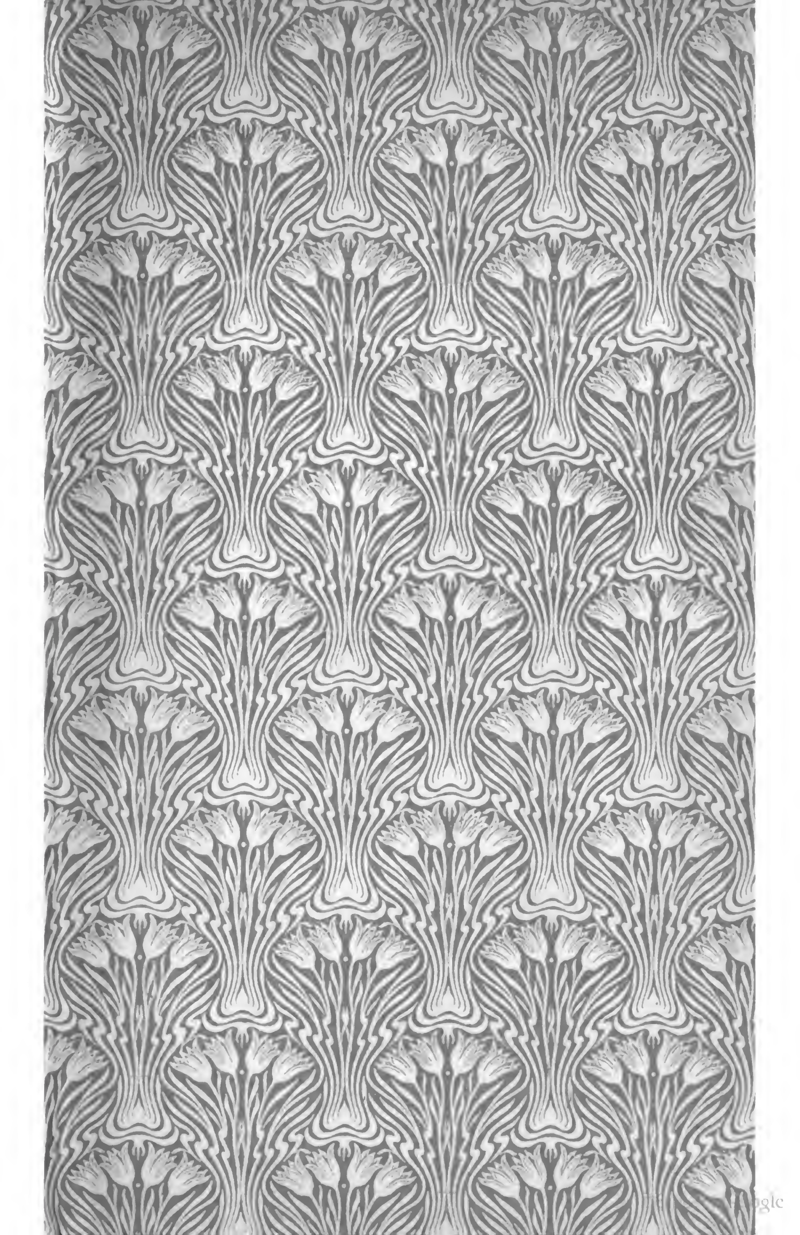
Ibsens Dramen, 1877-1900

Berthold Litzmann



1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Ibsens Dramen

1877—1900.

Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Dramas im
19. Jahrhundert

von

Berthold Litzmann,
Professor der deutschen Litteraturgeschichte an der Universität Bonn.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß
1901.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Meinen Hamburger Freunden.

Vorwort.

Aus Vorlesungen — zuerst in Bonn, dann in Hamburg gehalten — ist dieses Buch erwachsen, wie acht Jahre früher „das deutsche Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart". Auch darin gleicht es jenem, daß es seinen Ursprung dankt einem unwiderstehlichen Drange mir und anderen Rechenschaft zu geben über innere Erlebnisse. Welches Ziel mir dabei vorschwebte, ist in der Einleitung und am Schluß ausgesprochen. Meinen Hörern sagte ich in der ersten Vorlesung, daß ich die Kenntnis der Ibsenschen Dramen voraussetze. Dasselbe gilt natürlich auch für den Leser.

Am 25. Mai 1901.

Berthold Litzmann.

Inhalt.

Einleitung.

Es ist ein Kapitel aus der Geschichte des deutschen Theaters und Dramas, mit dem sich die folgenden Ausführungen beschäftigen.

Ebenso wie in eine Geschichte des deutschen Dramas im 18. Jahrhundert ein Kapitel mit der Überschrift „Shakespeare" gehört, ebenso wird eine Darstellung des deutschen Dramas im 19. Jahrhundert den norwegischen Dichter und sein Werk behandeln müssen, als wäre er auf unserm Boden gewachsen. In Anlehnung an ihn, im Kampf mit ihm hat eine ganze Generation ihren Weg sich gesucht und erkämpft, und sowohl in der Problemstellung wie in der dramatischen Technik hat dieser Fremde auf das deutsche Drama der letzten zwanzig Jahre einen Einfluß ausgeübt, und übt ihn noch aus, wie es in der Stärke und in dem Umfang keinem unserer Einheimischen seit Menschengedenken beschieden war.

Wenn ich aber dabei an Shakespeare erinnere und an die Zeiten und die Umstände, unter denen dieser Unvergleichbare in unser Kulturleben hineinwuchs, so soll damit selbstverständlich nicht eine, in jeder Beziehung geschmacklose, Parallele zwischen den Beiden gezogen werden, sondern ich möchte nur durch diese Gegenüberstellung in ihren Ursachen und in ihren Erscheinungsformen verwandter Vorgänge von vornherein den Hauptgesichtspunkt ins hellste Licht setzen, unter dem ich mein Thema be-

handle, um so mehr, als aus dessen Einhaltung sich zugleich eine Begrenzung des Stoffes wie die Betrachtungsweise im einzelnen ergiebt.

Ich erachte es nämlich als meine Hauptaufgabe, nicht Ibsens dichterische Entwicklung von ihren ersten Anfängen an darzustellen, nicht zu zeigen, wie diese Persönlichkeit sich unter diesen zeitlichen und örtlichen Verhältnissen seiner Heimat bildete, sondern mir kommt vor allem darauf an, diejenigen Elemente in den Ibsenschen Dramen nachzuweisen und zu analysieren, die von den Zeitgenossen als etwas Neues empfunden wurden, und die gerade auf der deutschen Bühne in der verschiedensten Hinsicht als revolutionär, als Gärungserreger gewirkt haben und noch wirken; und im Anschluß daran den tieferen Ursachen nachzuspüren, welche, begründet in der allgemeinen sozialen und litterarischen Zeitlage, diese Besitzergreifung der deutschen Bühne durch den skandinavischen Dichter begünstigt und im weiteren Verlaufe wieder gehemmt haben.

Aus dieser Perspektive ergiebt sich von selbst die Möglichkeit, richtiger die Notwendigkeit, den Betrachtungskreis auf diejenige Phase von Ibsens dramatischer Thätigkeit zu beschränken, von der an sein Einfluß auf das deutsche Drama beginnt, mit der dramaturgischen Erörterung also erst bei dem Werke einzusetzen, mit dem und durch das Ibsen vor 23 Jahren zuerst auf der deutschen Bühne sich Gehör erzwang, als einer, der mehr zu sagen hat als die andern, d. h. den „Stützen der Gesellschaft".

Diese Abgrenzung erscheint um so eher am Platze, als ja auch in Ibsens innerem Entwickelungsgang dies Drama einen Abschnitt, eine Epoche bezeichnet. Hier trat er zum ersten Mal als der Dramatiker auf, der nicht nur auf den skandinavischen Norden, sondern auf die ganze moderne Gesellschaft des Abendlandes, sowohl durch die Stellung seiner Probleme wie durch die Art, wie er sie künstlerisch gestaltete, von allen

Dramatikern der Neuzeit den tiefsten und weitestgehenden Einfluß zu üben berufen war.

Auf keinem anderen Boden aber und in keiner anderen Umgebung hat sein Wort mehr Unruhe, mehr Bewegung, mehr Leben gewirkt als in Deutschland. In keiner andern der modernen Litteraturen hat dieser Skandinave so tiefe, unauslöschliche Spuren hinterlassen wie in der unsrigen. Seine Eigenart, die anderwärts nur als ein Reiz unter anderen wirkte, gewann auf unserm Boden die Bedeutung einer persönlichen Gewaltherrschaft, die auch den Widerstrebenden den Stempel aufdrückte.

Wenn das klassische Zeitalter, von Shakespeare ausgehend, nach vielen verfehlten Anläufen schließlich ein großes heroisches, nationales Drama zeitigte, und damit eine, über den Zeitraum zweier Jahrhunderte sich erstreckende, geistige Arbeit zu einem bedeutsamen Abschluß brachte, so konnte es für die jüngere Schwestergattung des ernsten Dramas, die bürgerliche Tragödie, das bürgerliche Schauspiel, auf ein ähnlich befriedigendes Ergebnis nicht zurückblicken. Vielmehr mußte die um die Mitte des Jahrhunderts so hoffnungsvoll, unter Lessings Führung, mit der Miß Sara Sampson eingeleitete Bewegung, das künstlerische Geltungsbereich tragischer Verwickelungen durch aus dem bürgerlichen Leben geschöpfte Konflikte zu erweitern, gerade in dem Augenblick gescheitert gelten, wo für die heroische Tragödie durch Schillers Mannesarbeit ein großes Ziel erreicht schien; so daß das Verdammungsurteil über die ganze Gattung, das Schiller, selbst einst einer der Bannerträger der Bewegung, in den Xenien aussprach, kaum von irgend einer Seite nennenswerten Widerspruch erfuhr. Das bürgerliche Schauspiel hatte abgewirtschaftet, ehe man noch eigentlich Zeit gehabt hatte, über das besondere Wesen

der Gattung und die von ihr, vor anderen, zu lösenden künstlerischen Aufgaben ins klare zu kommen. Nach einer Reihe von Versuchen und Anläufen in verschiedener Richtung, die im einzelnen oft großes Talent und, was fast noch mehr ist, eine starke Ursprünglichkeit verrieten, die aber ausnahmslos eines scharf ins Auge gefaßten, Inhalt und Form der Gattung bestimmenden, Zielpunktes entbehrten, war das bürgerliche Drama einstweilen von den Dichtern kampflos den Routiniers preisgegeben, die skrupellos damit eine Art Raubbau zu treiben begannen und nur die auf der Oberfläche liegenden, roh theatralischen Konflikte ohne Psychologie und ohne Geschmack ausbeuteten und handwerksmäßig verarbeiteten.

Trotzdem, oder vielleicht gerade deshalb, wirkte die scharfe, höhnische Absage, die der Dichter des Wallenstein dem bürgerlichen Drama und damit seiner eigenen Vergangenheit erteilt hatte, auf lange Zeit hinaus für den dramatischen Nachwuchs als ein Abschreckungssignal. Und wenn es schon schwer schien, „mit Würde sich zu fassen, auf einem Stuhl, den Schiller leer gelassen“, so schien es noch bedenklicher, sich auf Pfaden betreten zu lassen, die die Spuren von Ifflands und Kotzebues breiten Fußstapfen zeigten. Die Trivialität und die Sentimentalität lauerten am Wege, bereit, jedem tragischen Konflikt des bürgerlichen Lebens Mark und Kraft aus den Knochen zu saugen.

Der erste, der diesen Bann durchbrach und mit Einsetzung seiner ganzen mächtig gefugten, in der harten Schule persönlicher und sozialer Kämpfe zu innerer und äußerer Selbständigkeit durchgearbeiteten Persönlichkeit für das bürgerliche Drama eine neue Bahn eröffnete und die Zeitgenossen durch die That von der Möglichkeit, ja der Notwendigkeit der Wiedereinschaltung des bürgerlichen Schauspiels in die künstlerische Arbeit der Zeit, als eines der großen Tragödie voll ebenbürtigen Faktors überzeugte, war Hebbel.

Hebbel glaubte erkannt zu haben, daß das alte, am letzten Ende auf Lessings Miß Sara Sampson als Urbild zurückgehende bürgerliche Trauerspiel vor allem durch zwei Übelstände so in Mißachtung geraten sei. Einmal, daß man es nicht „aus seinen inneren, ihm allein eigenen Elementen" aufgebaut, sondern es aus allerlei Äußerlichkeiten, „z. B. Mangel an Geld bei Überfluß an Hunger", vor allem aber „aus dem Zusammenstoßen des dritten Standes mit dem zweiten und ersten in Liebesaffären zusammengeflickt habe"; dann aber aus einem Mangel an Stil; daß unsere Poeten „wenn sie sich zum Volke herniederließen . . . die gemeinen Menschen, mit denen sie sich in solchen verlorenen Stunden befaßten, immer erst durch schöne Reden, die sie ihnen aus ihrem eigenen Schatz vorstreckten, adeln oder auch durch stöckige Borniertheit noch unter ihren wirklichen Standpunkt hinabdrücken zu müssen glaubten . . . Und das war nun noch schlimmer, denn es fügte dem Trivialen das Absurde und Lächerliche hinzu."

Dem gegenüber, und im Gegensatz vor allem zu den Bahnen, die das bürgerliche Drama seit den Tagen der Stürmer und Dränger eingeschlagen, sah Hebbel die Zukunft des bürgerlichen Dramas iu einer Verinnerlichung seiner Vorwürfe und in einer, damit Hand in Hand gehenden, Vertiefung seiner Darstellungsmittel.

Ihn lockte dabei vielmehr die psychologische als die soziale Seite der Aufgabe. Nicht aus dem Kampf der Stände gegeneinander, aus dem Klassengegensatz baute sich ihm das bürgerliche Drama auf, sondern „aus der schroffen Geschlossenheit, mit der die zu aller Dialektik unfähigen Individuen sich in dem beschränktesten Kreis gegenüberstehen, und aus der hieraus entspringenden schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit". Also ein Drama, hervorwachsend aus Konflikten, die der gewählten Umgebung eigen-

tümlich und zugleich tragisch sind, oder, wie er es auch einmal ausgedrückt hat, „es hängt beim bürgerlichen Trauerspiel alles davon ab, ob der Ring der tragischen Form geschlossen, d. h. ob der Punkt erreicht wurde, wo uns einesteils nicht mehr die kümmerliche Teilnahme an dem Einzelgeschick einer von dem Dichter willkürlich aufgegriffenen Person zugemutet, sondern dieses in ein allgemein Menschliches, wenn auch nur in extremen Fällen so schneidend Hervortretendes aufgelöst wird, und wo uns andernteils neben dem von der sog. „Versöhnung" unserer aesthetici aufs strengste zu unterscheidenden Resultat des Kampfes zugleich auch die Notwendigkeit, es gerade auf diesem und keinem anderen Wege zu zu ereichen, entgegentritt."

War durch diese und die daran sich knüpfende Forderung eines dem Vorstellungskreis und dem Bildungsgrad der handelnden Personen entsprechenden Stils, also eines gemäßigten Naturalismus, in der That für die Erneuerung des bürgerlichen Dramas auf künstlerischen Voraussetzungen in der Theorie eine neue Grundlage geschaffen, so säumte Hebbel nicht, seine Theorie selbst in Praxis umzusetzen in der „Maria Magdalena", einer Dichtung, die hinsichtlich des Vorwurfs und der Charaktere genau seinem eignen Ideal entsprach, hinsichtlich der Stilgebung allerdings beträchtlich hinter dem von ihm selbst gesetzten Ziel zurückblieb.

Durch diesen kräftigen, den Stoffkreis des Dramatikers erweiternden Vorstoß erwarb sich Hebbel zweifellos ein großes Verdienst, das auch dadurch nicht beeinträchtigt wurde, daß er bei seiner Abgrenzung des Stoffgebiets für das bürgerliche Drama, beeinflußt durch die bisherigen Schicksale des bürgerlichen Dramas nicht minder wie durch persönlichste Neigungen und Begabung, die Grenzen etwas zu eng zog, und vielleicht mehr durch seine Praxis noch als durch seine Theorie die aus dem Gegensatz der Klassen und den sozialen Kämpfen heraus-

wachsenden, echten tragischen und dramatischen Konflikte zu Gunsten der innerhalb der geschlossenen Sphäre des Kleinbürgertums sich abspielenden, aus der „schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit“ sich ergebenden tragischen Beweggründe mehr in den Hintergrund schob. Die Hauptsache war doch, daß durch seine kräftige Anregung der Bann gebrochen, und die ganze Gattung von dem Makel künstlerischer Minderwertigkeit endlich einmal befreit wurde. Dieser Erfolg war um so höher anzuschlagen, als, durch die Wiedereinfügung des bürgerlichen Dramas, als eines dem heroischen Drama ebenbürtigen Faktors, in die moderne Litteraturbewegung, der unter dem Fluch des Epigonentums so schwer leidenden und auf Schritt und Tritt durch fremdes Vorurteil und eigene Zweifel gehemmten Dichtung der Gegenwart ein fast jungfräuliches Arbeitsfeld von gewaltiger Ausdehnung erschlossen wurde, das fröhlichem Wagemut reicheren Lohn innerer Befriedigung verhieß, als das Wandeln in den Fußstapfen der Klassiker.

Merkwürdigerweise aber schien es dem Geschlecht, für das Hebbel schrieb, gerade an jenem Wagemut zu fehlen. Ganz ähnlich, wie seiner Zeit der erste Bahnbrecher Lessing lenkte nicht nur Hebbel selbst nach dem gelungenen Vorstoß auf dies Gebiet von der mit der „Maria Magdalena“ eingeschlagenen Richtung ab und wandte sich anderen Aufgaben zu, sondern auch (auch das an das Jahrzehnt, das auf Lessings „Sara“ folgte, erinnernd), der Nachwuchs blieb aus; blieb jedenfalls weit hinter billigen Erwartungen zurück. Mit einziger Ausnahme Otto Ludwigs, der acht Jahre nach der „Maria Magdalena“, mit seinem „Erbförster“ auf den Plan trat, und sich allerdings als ein voll Ebenbürtiger Hebbel an die Seite stellte, ging die Anregung an den Dramatikern der Epoche so gut wie spurlos vorüber. Und wenn auch einige, wie Gustav Freytag in der „Valentine“ und im „Grafen

Waldemar" gelegentlich Ausflüge auf das Gebiet des bürgerlichen Dramas unternahmen, so konnte doch von einer wirklichen Ausbeutung der hier sich bietenden dramatischen und vor allem tragischen Vorwürfe nicht die Rede sein. Ja Hebbels und Otto Ludwigs Beispiel schien, so dankbar ihre Leistungen als eine bleibende Bereicherung nicht nur der Schaubühne, sondern auch der dramatischen Litteratur allseitig begrüßt wurden, im ganzen mehr eine abschreckende, denn eine anspornende Wirkung auszuüben.

Zum Teil mag daran die Eigenart der beiden führenden Dichter, oder richtiger der von ihnen behandelten Stoffe Schuld gewesen sein. Sowohl „Maria Magdalena" wie der „Erbförster" entbehren in der Anlage der Charaktere wie in den psychologischen Voraussetzungen der Handlung jenes Prozentsatzes von typischen Bestandteilen, der vorhanden sein muß, wenn ein Einzelschicksal in der Form des Dramas auf ein gutes Durchschnittspublikum wirken soll, wie ein großes elementares Ereignis, das jeden Widerspruch und jede Auflehnung ausschließt. Jener Prozentsatz, der allen Schillerschen Dramen ohne Ausnahme eigen ist, und dem Schiller auch seine unverwüstliche Anziehungskraft und Macht über die Gemüter verdankt, bei Hebbel und Otto Ludwig ist er auf ein Mindestmaß beschränkt. In dem leidenschaftlichen und erfolgreichen Bestreben, gegenüber den verwässerten und verbrauchten Charaktertypen des alten bürgerlichen Rührstücks neue, ebensosehr durch Lebenskraft wie Eigenart sich auszeichnende Charaktere zu schaffen, haben beide, wenn ich es so ausdrücken soll, den Lebensausschnitt, aus dem sie ihre Charaktere und Konflikte entnehmen, etwas zu klein, zu eng bemessen. Und wenn auch auf den Höhepunkten dramatisch-tragischer Leidenschaft in dem Einzelschicksal das allgemein Menschliche, der Menschheit ganzer Jammer mit furchtbarer Beredsamkeit zu Worte kommt, die Voraussetzungen, auf denen

sich das tragische Schicksal aufbaut, sind so besonderer Art, der Boden, aus dem diese Gestalten die ihre tragische Katastrophe bedingenden und bestimmenden Bestandtheile aufnehmen, so eigentümlich bestellt und bereitet, daß das psychologische Interesse an dem besonderen Fall bei weitem jene allgemein starke Gemütserregung überwiegt, die aus der innigen Teilnahme an einem Menschenschicksal erwächst, das wir als Los der Menschheit mit durchleben und durchleiden.

Wenn Otto Ludwig sich gelegentlich zur Erklärung und Verteidigung des Charakters seines Erbförsters darauf berufen hat, man müsse bedenken, in welcher Zeit der Mann lebte: „Der Erbförster ist in der Revolutionszeit entstanden und die Aufregung der Gemüter muß den Streit und die Überspannung erklärlich machen. Ich habe solche Kerle wie Lindenschmid, wie Ulrich kennen gelernt", so täuschte er sich zwar darin, daß er meinte, durch eine eingeschobene Szene, die ein grelles Streiflicht auf die Zeitstimmung werfe, könnten die kritischen Bedenken gegen die innere Lebenswahrheit seines prächtigen Erbförsters beseitigt werden. Denn eine solche Szene hätte noch nichts genutzt, und vor allen Dingen für die Leute nicht, die ohne eine solche den Erbförster nicht verstehen. Wohl aber ist hier die schwache Stelle an dem von Hebbel und Otto Ludwig neu aufgestellten Typus des bürgerlichen Dramas berührt, wenn man nämlich beide Leistungen als vorbildlich für die einzuschlagende Richtung und nicht blos im allgemeinen als Anreger gelten lassen wollte.

Beide Dramen sind zeitlos; diese Einzelschicksale könnten in jeder Zeit sich begeben, sowohl der „Erbförster" wie „Maria Magdalena" könnten im Kostüme des 18. Jahrhunderts, wie in irgend einem des 19. Jahrhunderts gespielt werden, ohne daß jemand, der es nicht wüßte, die Verlegung als Störung

empfände. Gewiß liegt darin in gewissem Sinn ein Vorzug und man möchte daraus vielleicht sogar schließen: nicht für die Zeit geschrieben, werden sie auch die Zeit überdauern.

Nur darf man sich dabei darüber nicht täuschen, daß gerade das bürgerliche Drama, wenn es auf die besondern Zeitfarben verzichtet nnd gleichzeitig dem tragischen Konflikt an sich die typischen Zusätze versagt, es auf wesentliche und berechtigte Eigentümlichkeiten seiner Gattung verzichtet, die ihm als Ergänzung der großen heroischen Tragödie die Daseinsberechtigung an erster Stelle in der modernen Litteratur verleihen.

Um es also zusammenzufassen, das Urbild des deutschen bürgerlichen Dramas, wie es Hebbel und Otto Ludwig geschaffen, war, so sehr es eine Bereicherung unserer dramatischen Litteratur darstellte, doch dadurch von vorn herein in seiner vorbildlichen Wirkung wenn nicht verfehlt, so doch wesentlich beeinträchtigt, als es die aus der allgemeinen Lage der bürgerlichen Gesellschaft, die durch die geistige Arbeit der Zeit und die soziale Bewegung im weitesten Sinne gegebenen und zu dramatischer Gestaltung herausfordernden Vorwürfe wenig oder gar nicht berücksichtigte und die tragische Verwicklung zu einseitig aus der Charakteranlage und den Konflikten, die sich daraus im *Familienkreise* ergeben, ableitete. Hierin mag, wie gesagt, zum Teil der Grund zu suchen sein, daß trotz der von ihnen persönlich geleisteten, großen künstlerischen Arbeit, sie auf dem betretenen Wege keine Nachfolger fanden, und daß, während gleichzeitig auf dem Gebiet des Romans die sozialen und politischen Fragen der Zeit aufs eifrigste künstlerisch verwertet wurden, die Dramatiker diese Stoffe so gut wie ganz unbeachtet ließen. Nicht vergessen darf dabei freilich auch werden, daß in der That in diesem Zeitraume zwischen 1840—70 die geistigen Entscheidungskämpfe wesentlich aus *politischen* und *nationalen* Gegen-

sätzen sich ergaben, und die allgemeinen sozialen Auseinandersetzungen noch verhältnismäßig wenig die bürgerliche Gesellschaft in ihren vier Wänden in Mitleidenschaft zogen.

Wie gering gerade in dem deutschen Bürgertum noch das Bedürfnis war, die innerhalb ihrer Kreise vorhandenen Gegensätze und sich vorbereitenden Kämpfe im Spiegel einer dramatischen Gestaltung zu sehen, wie kühl das Publikum den besonderen Aufgaben des bürgerlichen Dramas gegenüberstand, beweist ein Blick in die Repertoire der großen deutschen Bühnen in den fünfziger, sechziger und siebziger Jahren. Das bürgerliche Drama ist hier fast ausschließlich vertreten durch die rein theatralischen Machwerke der betriebsamen Frau Charlotte Birch-Pfeiffer, die das Geschäft der Firma Iffland-Kotzebue mit denselben Mitteln und demselben klingenden Erfolg wie jene fortsetzte, und — durch die Zufuhr aus Frankreich, vertreten vor allem durch Dumas, Augier, Sardou. Und was diese letzteren uns boten, lag sowohl hinsichtlich der thatsächlichen Voraussetzungen, auf denen sie ihre Konflikte aufbauten, wie hinsichtlich der Welt- und Lebensanschauung, aus der heraus sie selbst, und ihre Personen mit ihnen, sich mit den Aufgaben des Lebens abzufinden suchten, dem Vorstellungs- und Anschauungskreis der deutschen bürgerlichen Gesellschaft so unendlich fern, daß von einer inneren Anteilnahme an den hier aufgeworfenen Fragen nicht die Rede sein konnte, wenngleich die geschickte Bauart, die, so lange der Vorhang aufgezogen war, nie einen Augenblick Langeweile aufkommen ließ, und der prickelnde Reiz der fast ausnahmslos erotischen Stoffe nur zu oft darüber hinwegtäuschte, wie wenig uns eigentlich diese Menschen zu sagen hatten. Die wenigsten machten es sich klar, daß alle diese aus der eigentümlichen Mädchenerziehung in Frankreich sich ergebenden tragischen Konflikte, die Voraussetzungen der Eheschließung, die absolute Unlösbarkeit der einmal geschlossenen Ehe, in

Verbindung mit den Lebensgewohnheiten und der Atmosphäre von Paris unserem Interesse und Verständnis mindestens ebenso fern, ja viel ferner, lagen, als der tragische Konflikt im Leben des unglücklichen Infanten von Spanien oder der Kampf zwischen Maria von Schottland und Elisabeth von England.

Daß dies kein gesunder Zustand sei und daß durch diese Einfuhr aus Frankreich dem Mangel eines auf unserem Boden erwachsenen, unsere Anschauungen, unsere Kämpfe widerspiegelnden und zugleich höchste künstlerische Zwecke verfolgenden bürgerlichen Dramas nicht abgeholfen sei, die Erkenntnis davon kam erst sehr langsam zum Durchbruch und blieb auch dann einstweilen noch ohne thatsächliche Folgen.

Das Jahr 1870 brachte auch hier wie auf anderen Gebieten die entscheidende Wendung. Wie es die politischen und nationalen Wünsche, an deren Verwirklichung mehrere Generationen ihre ganze Kraft gesetzt hatten, erfüllte, so eröffnete es den Ausblick auf eine Reihe von neuen Aufgaben, deren Lösung bisher hinter den auf die nationale Einheit und Freiheit gerichteten Bestrebungen hatte zurückstehen müssen und die in ihrem Ernst und ihrer Bedeutung für die gesamte bürgerliche Gesellschaft erst jetzt vielen zum klaren Bewußtsein kamen. In diesem Zeitalter politischer Kämpfe hatte die bürgerliche Gesellschaft eine durchgreifende Wandlung erfahren. Die alten Standesgegensätze, die, ein Erbteil früherer Jahrhunderte, noch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts eine so tief in das Leben der Familien und der Einzelnen einschneidende Bedeutung gehabt hatten, hatten sich, in dem Maße als der dritte Stand durch die gewaltigen Machtmittel des Großgewerbes äußerlich als eine dem, aus altem Grundbesitz seine Herrschaftsansprüche herleitenden und mehr noch auf ihn sich stützenden, Adel mindestens gleich starke Macht emporgekommen war, mehr und mehr ausgeglichen

und verwischt. Und wenn es hier auch noch zu erbitterten Kämpfen kam, so drehten diese sich um ganz andere Dinge als seither, und die alten Konflikte zwischen beiden Ständen mochten sie auch gelegentlich noch in einem Menschenleben eine Rolle spielen, hatten ihre typische Bedeutung verloren. Dagegen war aber durch die Entwickelung der Industrie und des Welthandels in die bürgerliche Gesellschaft eine Reihe von neuen Konfliktskeimen hineingetragen worden, die nicht nur aus den Ansprüchen des mit dem Großgewerbe in eine neue Rolle hineingewachsenen und hineingedrängten vierten Standes und dem Widerstand des dritten Standes dagegen sich ergaben, sondern aus der Weltanschauung und Lebensauffassung eines jüngeren Geschlechts, das mit Ansprüchen und Idealen einer neuen Zeit sich in mehr oder minder scharfem Widerspruch gegen die älteren Generation durchzusetzen und durchzukämpfen strebte. Die soziale Frage im weitesten Sinne begann mehr und mehr die Geister zu beherrschen und warf nicht nur auf dem großen öffentlichen Markt, im Kampf um Mein und Dein, sondern auch innerhalb der vier Wände, im Schoße der Familien, täglich besondere Fragen auf, die gerade, weil auf sie eine Antwort nicht gegeben werden konnte, eine eigentümliche Gärung hervorriefen, die je nach dem Temperament, dem Lebensalter bald als Lust, bald als Qual empfunden wurde.

Und dieses junge, kämpfende und ringende, hoffende und verzweifelnde Geschlecht war es auch, das es am schmerzlichsten empfand, daß für all die Gefühle und Ideale und Hoffnungen und Enttäuschungen, die sie bewegten, die Dichter der Zeit taub zu sein schienen, und daß vor allen Dingen in einem Augenblick, wo für eine Verjüngung des bürgerlichen Dramas alle Vorbedingungen in einer Weise gegeben erschienen, wie kaum je zuvor, in diesem jüngsten, und, wie uns

dünkte, zukunftreichsten Zweig deutscher Dichtung kein Lebens-zeichen sich regte.

Ich spreche hier aus persönlichster Erfahrung und darf es wohl.

Wie bitter wir es als eine Demütigung empfanden, daß in einer solchen ernsten und schönen Zeit, unmittelbar nach großen nationalen Errungenschaften und an der Schwelle einer neuen, zu Lust und Thaten lockenden Zukunft das deutsche Publikum in Paul Lindau einen zweiten Lessing begrüßte und in seinen Lust- und Schauspielen den Ausdruck seiner Ideale und Lebensanschauungen wiederfand, wie uns auch seinen Vorbildern, den Dumas, Augier und Sardou gegenüber, so ungleich höher wir sie einschätzten, und so lehr-reich sie uns in ihrer Kunstfertigkeit erschienen, ein mit jeder neuen Leistung sich steigerndes Gefühl der Gleichgültigkeit und des Verdrusses überkam, weil alle ihre Konflikte und Ge-stalten nur so lange sie auf der Bühne vor unseren Augen sich darstellten, eine Art Scheinleben führten, aber in dem Augenblick, wo wir das Theater verließen, aus unserem Gedächtnis ausgelöscht waren, weil wir nichts mit ihnen ge-mein hatten, das alles steht in diesem Augenblick, wo ich mich an den Ausgang der siebziger Jahre zurückversetze, lebhaft vor meiner Seele.

Ich entsinne mich auch, wie in dieser Zeit Hebbel und Otto Ludwig auf uns wirkten. Es ist wahr, wir hatten mehr Verständnis für sie, als das damals tonangebende Publikum. Wir spürten in der qualvoll dumpfen Enge des Hebbelschen Dramas mit seiner verhaltenen Leidenschaft den Pulsschlag eines wirklichen Poeten, der nichts anderes wollte als wahr sein und ehrlich gegen sich und seine Zeit; und zwischen „Haus Fourchambault“ und „Gräfin Leah“ erquickten wir uns an der herben Frische der Thüringer Waldluft, die den Erb-

förster und die Seinen umspielt. Wir sagten uns auch, daß diese beiden, wenn sie jetzt unter uns lebten, wohl verstanden hätten, die Probleme zu packen und die Töne anzuschlagen, die uns benuruhigten und nach denen wir uns sehnten. Aber sie waren doch Kinder einer anderen Zeit gewesen; und so konnten sie wohl, ebenso wie bis auf den heutigen Tag Schiller in „Kabale und Liebe", durch das Spiegelbild längst ausgekämpfter Konflikte und Leiden, die die Seele unserer Voreltern bewegt hatten, uns aufs Tiefste erschüttern und rühren, aber auf die Fragen, die den Kindern unserer Zeit das Herz beklemmten und sich ihnen immer wieder auf die Lippen drängten, keine Antwort geben.

Da mit einem Schlage änderte sich die Lage. Plötzlich war Einer da, von dem wir bisher nie gehört hatten, und doch kein Werdender mehr, sondern ein Fertiger, in sich Abgeschlossener, der anders war wie alle anderen. Einer, vor dessen Blick die stärksten Riegel der geheimsten Wünsche und Gedanken aufsprangen, der mit rücksichtsloser Hand in die verworrensten Verschlingungen dunkler Leidenschaften und Gefühle hineingriff, sie bis in die feinsten Verästelungen verfolgte und jede und jedes schließlich wie die Nervenstränge in einem anatomischen Präparat bloslegte. Einer, der für das Unausgesprochene und scheinbar auch Unsagbare, das sich wie eine Dunstwolke schwer und heiß auf die Sinne einer nach neuem Lebensinhalt ringenden Generation legte, Sprache und Ausdruck fand, und aus den die werdenden Menschen seines Zeitalters bewegenden und beunruhigenden Fragen eine nach der anderen herausgriff, zur Diskussion stellte und beantwortete, und der dabei den psychologischen und sozialen Problemen nicht nur mit einer an Verwegenheit grenzenden Rücksichtslosigkeit zu Leibe und auf den Grund ging, sondern auch als Künstler sowohl hinsichtlich des Aufbaus der Handlung wie der Charakterzeichnung eine Kraft und eine

Selbständigkeit offenbarte, die immer wieder Bewunderung und Staunen erregte. Das war Henrik Ibsen. Und es war nur selbstverständlich und natürlich, daß unter dem Eindruck dieser mehr als irgend einer seiner Zeitgenossen als Persönlichkeit die Menschen packenden dichterischen Erscheinung, sich namentlich der Jugend eine Erregung bemächtigte, die, so wenig die Eigenart des nordischen Grüblers dazu angethan erschien, in vielen Fällen den Charakter leidenschaftlicher Begeisterung annahm.

Und ebenso war es natürlich, daß, gereizt durch den fanatischen Übereifer einer mit ihrem Abgott durch Dick und Dünn gehenden Ibsengemeinde, derjenige Teil von urteilsfähigen Menschen, die unbeschadet ihrer starken und aufrichtigen Bewunderung des Dichters gegen gewisse Gesichtspunkte, unter denen er seine sozialen und sittlichen Probleme faßte, mit einem Wort gegen ihn in seiner Eigenschaft als des Befreiers der modernen Menschheit schlechthin Bedenken hatten, ihrem Widerspruch gegen die bedingungslose Vergötterung mit einer Schärfe Ausdruck gaben, die im Eifer des Gefechtes gelegentlich einmal auch über das Ziel hinausschoß.

Ich kann das wohl sagen, weil ich selbst auf jener Seite gestanden und gekämpft habe und wegen der Haltung, die ich in meinen 1892 gehaltenen Vorlesungen über das deutsche Drama Ibsen gegenüber eingenommen habe, von den Ibsenfanatikern mit Haß und Hohn genügend bedacht worden bin.

Wenn dagegen die Stellung, die ich heute Ibsen gegenüber einnehme, in manchen Punkten verändert erscheint, und wenn jene zum Teil scharfe Polemik, die damals den Grundton meiner Erörterungen abgab, in die folgenden Auslassungen nur erheblich gedämpft hereinklingt, so hat das seinen Grund zum Teil darin, daß ich inzwischen etwas ge-

lernt zu haben glaube, was zu bekennen, ich mich auch gar nicht scheue, zum Teil aber, und mehr noch, weil die Strecke Weges, die wir seitdem zurückgelegt haben, unser aller Verhältnis zu Ibsen wesentlich verändert hat. Die Gefahr, die uns damals zu bedrohen schien, und die uns gegen Ibsen auf die Schanzen rief, die Gefahr, daß unser junges, eben von den Fesseln des Epigonentums freigewordenes Drama in der bedingungslosen Hingabe an diesen großen, einsamen Grübler auf Bahnen sich verliere, auf denen die besten, hoffnungsvollsten und eigentümlichsten Kräfte deutschen Geisteslebens verkümmern müßten, diese Befürchtung hat sich glücklicherweise nicht in dem Maße, wie wir fürchteten, begründet erwiesen. Die Ablenkung aus der, durch unsere nationale Einigung bedingten, großen Kulturaufgaben mit freudigem Vertrauen zustrebenden Richtung in lebensmüde Grübeleien war nur eine vorübergehende Erscheinung. Und während wir auf der anderen Seite die belebende künstlerische Kraft, die von Ibsen ausgeht, auf uns haben wirken lassen, mit allen Poren eingesogen und verarbeitet haben und noch verarbeiten, sind die uns wesensfremden und wesensfeindlichen Bestandteile seiner Dichtung mit überraschender Schnelligkeit und Gründlichkeit abgestoßen und beseitigt worden. Wenn auch von den schwächeren Naturen einer oder der andere in dieser Krisis nicht die Probe bestanden hat, so können wir doch heute schon sagen, daß für die Zukunft in dieser Hinsicht nichts mehr zu befürchten ist und daß wir schon jetzt den Zeitpunkt sehr nahe gerückt sind, wo auch solche, die nicht zur Ibsengemeinde gehören, sich der befruchtenden Anregung, die das deutsche Drama durch ihn erfahren hat, mit voller Unbefangenheit und ohne jede Einschränkung freuen können. Und wenn ich aus den angedeuteten Gründen bisher, so lange noch die Wage schwankte, es vermieden habe, aufs neue zu dem Thema das Wort zu ergreifen, so

thue ich es jetzt gern und ohne jeden Skrupel, ohne jeden anderen Zweck als den, durch meine Erläuterungen das Verständnis für die Bedeutung und die Eigenart dieses zweifellos größten Dramatikers der Gegenwart zu fördern, auch bei denen, die bisher ein persönliches Verhältnis zu ihm nicht gewinnen konnten.

I. Die Stützen der Gesellschaft.

Daß in der skandinavischen Litteratur Männer am Werke seien, die im Gegensatz zu unseren tonangebenden Dramatikern eine feine Witterung für die die Gegenwart am tiefsten erregenden Fragen hatten, das wußten wir schon seit dem Anfang der siebziger Jahre, vor allem seit Björnsons „Fallissement", in dem mit kecker und zugleich sicherer Hand aus der Menge der in der Luft schwebenden und flatternden Motive eines herausgegriffen und, allerdings in einem sehr eng begrenzten Rahmen, mit großem Ernst und stellenweise zu tragischer Größe sich erhebender Kunst dramatisch gestaltet war.

Aber dieser Eindruck war weder an Unmittelbarkeit noch Nachhaltigkeit entfernt zu vergleichen mit der Wirkung, die Ibsens „Stützen der Gesellschaft" auf uns ausübten. Es war für die damaligen theatralischen Verhältnisse in Berlin ungemein bezeichnend, daß keines der beiden an erster Stelle zur Lösung einer solchen Aufgabe berufenen Theater sich um die Erscheinung kümmerte, sondern daß sie es Bühnen dritten Ranges überließen, und daß von diesen wieder zwei gleichzeitig sich des Stückes bemächtigten und trotz des Wettbetriebes und trotz unzulänglicher Darstellungsmittel volle Häuser damit erzielten, weil sie endlich die Speise boten, nach der gerade der bessere Teil des Publikums verlangte.

2*

Thatsächlich hat Ibsen mit diesem Drama auf dem deutschen Theater einen Erfolg errungen, und zwar im ersten Anlauf, wie, das „Puppenheim“ vielleicht ausgenommen, mit keinem seiner späteren. Zum Teil lag das an der Wahl des Stoffes, zum Teil an der Art der Behandlung. Durch erstere packte er die Jugend und durch letztere versöhnte er und hielt er auch diejenigen fest, die dem Neuen und Eigenen, was in der Fragestellung und in der Charakterzeichnung gebracht wurde, kalt und gleichgültig gegenüberstanden.

Gewisse Mängel, im künstlerischen Aufbau der Handlung im ganzen wie der einzelnen Szenen, das Konventionelle, was gelegentlich dem Dialog, ja selbst einzelnen Charakteren, vor allem aber der ganzen Schlußwendung anhaftet, und was von uns heute, im Vergleich mit den späteren Werken stark und, namentlich im Ausgang, geradezu störend empfunden wird, störten uns damals naturgemäß weniger und erleichterten auf der anderen Seite den anderen das Verständnis. Es giebt in diesem Stück noch nicht so viel verschlossene Thüren wie bei dem späteren Ibsen; und so furchtbar ernst es ist, es ist doch mehr Sonne darin wie in den späteren; und, wenn auch vielleicht mehr rhetorisch als aus den Situationen und Charakteren wirklich hervorgewachsen, es ist mehr Hoffnung und mehr Glaube darin als in der Mehrzahl der Werke des späteren Ibsen.

Es ist eine große Anklage gegen die sittlichen Grundlagen der modernen Gesellschaft, ihrem Wesen nach vernichtend, aber in das judicatus es, damnatus es klingt diesmal noch wie eine Stimme von oben „ist gerettet“, die in der Folge sich nie wieder vernehmen ließ.

Daß Ibsen im schroffsten Gegensatz zu unseren Hebbel und Otto Ludwig seine Aufgabe ganz als eine sozial-ethische auffaßte, das war es gerade, was ihm unsere Herzen zu-

wandte, mochte er auch durch Übertreibung in Einzelheiten uns zum Widerspruch reizen. Die Hauptsache blieb der tiefe, sittliche Ernst, mit dem hier auf eine Erneuerung der Grundlagen der bürgerlichen Gesellschaft von innen heraus gedrungen, die Unerbittlichkeit, mit der der Lüge in jeglicher Gestalt als dem Krebsschaden der Krieg bis aufs Messer erklärt wurde, und die scharfe Absage an die materiellen Götzen des Zeitalters. Alles das wirkte auf uns, noch unter den Nachwehen der Gründerjahre Leidende, wie eine Offenbarung und Erlösung.

Das Stück beginnt als Satire und endet trotz des guten Schlusses als Tragödie. Und wenn unter dem Gesichtswinkel des Satirikers der Titel richtig lautet „Die Stützen der Gesellschaft", so könnte mit demselben, mit größerm Recht vielleicht auch von den „Opfern der Gesellschaft" gesprochen werden; denn jene Stützen, die in ihrer Morschheit und Hohlheit enthüllt und dem Gelächter und der Verachtung preisgegeben werden, sie sind, nicht alle, aber manche von ihnen, so geworden, sind gezwungen, so zu werden durch die Gesellschaft selbst, die keine ganzen Menschen verträgt und aufkommen läßt, die die halben Menschen züchtet. Die Tragödie eines solchen halben Menschen als eines vorbildlichen Falls der heutigen Gesellschaftserziehung ist das Schicksal Karsten Bernicks, des Mannes, der durch Einsicht und Thatkraft über seine Umgebung thurmhoch emporragt, aber weil seinen von Haus aus vorhandenen, doch schwach entwickelten sittlichen Trieben in dieser Gesellschaft sich jeder Nährboden versagt, sittlich verdorrt und verkrüppelt und vollkommen den Maßstab verliert für Gut und Böse. Auch ein Mensch jenseits von Gut und Böse, aber nicht aus Überkraft, sondern aus Halbheit. „Du kannst es nicht begreifen, wie unsagbar einsam ich hier stehe in dieser engherzigen, impotenten Gesellschaft — wie ich Jahr für Jahr meine Ansprüche an eine mich ganz

ausfüllende Lebensaufgabe herabstimmen mußte . . . Höheres wird hier ja nicht geduldet. Würde ich der Stimmung und Anschauung, die gerade den Tag beherrschen, nur um einen Schritt vorangehen, so wär' es aus mit meiner Macht. Weißt du, was wir sind, wir, die als Stützen der Gesellschaft gelten? Wir sind das Werkzeug der Gesellschaft, — nichts mehr und nichts weniger."

Diese Erkenntnis, die hier im vierten Akt im Munde des Helden zum Bekenntnis wird und diese sittlich brüchige Persönlichkeit wenn auch nicht entschuldigen so doch erklären soll, ist aber, und darin beruht die künstlerische Bedeutung des Dramas, für uns, die wir die Ereignisse bis hierher verfolgt haben, nicht bloß eine Behauptung, sondern im Augenblick, wo sie dem Helden tagt, ist sie auch uns durch das, was wir an ihm und mit ihm erlebt haben, zu einer persönlichen Erfahrung geworden. Opfer der Gesellschaft könnte das Drama auch heißen, sagte ich mir, als ich es zum erstenmal sah, nach dem dritten Akt. Und hier im vierten fällt ja auch wirklich das Wort „Werkzeuge der Gesellschaft".

Was uns hier veranschaulicht wird, ist ein typischer Vorgang, nicht nur weil neben der Hauptgestalt eine Reihe ihm verwandter, von ihm abhängiger sittlicher Invaliden stehen, die es uns begreiflich machen, warum er so geworden, sondern weil derartige Zustände und derartige Persönlichkeiten bezeichnend sind für die moderne Gesellschaftsentwickelung überhaupt.

Diejenigen Verhältnisse, die der moralisch Gescheiterte in seinen oben angeführten Worten für seinen Schiffbruch verantwortlich macht, würden auch auf einen Charakter wie den seinen nicht die verheerende Gewalt ausgeübt haben, wenn seine Widerstandsfähigkeit nicht von vornherein gelähmt worden wäre durch bestimmte örtliche und zeitliche Einflüsse,

welche die Gegensätze verschärfen und die innere Selbständigkeit auf ungleich stärkere Proben stellen, als in normalen Zeitläufen.

Es handelt sich um den kritischen Zeitpunkt im Leben eines Volkes, wo eine alte Generation, die ihre Aufgabe an der Kulturarbeit lange erfüllt hat, abgelöst werden soll von dem jungen Geschlecht, dem die Zukunft gehört. Wird der für eine solche Ablösung gegebene richtige Zeitpunkt verpaßt, d. h. räumt die alte Generation den Posten zu spät oder zu früh, so bilden sich leicht durch Stauungen und Stockungen moralische Krankheitsherde, deren Bazillen die Kulturarbeit eines ganzen Volkes oft auf Generationen hinaus vergiften und lähmen können.

In einer solchen Lage befindet sich die Gesellschaft, zu deren Stützen sich die Konsul Bernick und Genossen berufen glauben.

In eine kleine, enge, nur von Kirchturmrücksichten beherrschte, dumpfe Welt, die durch überlanges Verharren in einem altväterlich-pflanzenhaften Dasein nicht nur Fähigkeit für höheren Lebensgenuß, sondern auch jede Thatkraft eingebüßt hat, und die uns in den satirischen Szenen des ersten Aktes, mit einer an Kotzebues „Deutsche Kleinstädter" hier und da erinnernden derben Anschaulichkeit, bis zur Karikatur verzerrt vor Augen geführt wird, dringt die neue Zeit mit neuen Ideen ein und fordert ihr Recht. In einzelnen Köpfen beginnt es zu tagen, der Blick weitet sich, und in dem Maße, als die neuen Aufgaben in ihrer Bedeutung und Tragweite erkannt werden, wecken sie auch die schlummernde Thatkraft. An Stelle des bisherigen idyllischen Friedens bei völliger Geistesstumpfheit tritt eine vielgeschäftige Unruhe, die immer weitere Kreise ziehend, auf den ersten Blick nur erfreulich und ersprießlich erscheinen mag; aber nur für den oberflächlichen Beobachter, der nicht sieht, daß der neue Wein in alte

Schläuche gegossen wird, ja mehr als das, daß der neue Wein durch falsche Behandlung von vornherein verdorben ist. Die Träger der Fortschrittsidee sind teils hohle Phrasenhelden, deren Worte in fast komisch wirkendem Widerspruche stehen zu ihren Thaten, richtiger ihrer Thatenlosigkeit, Drohnen, die wohl laut summen, aber nicht arbeiten — Typus Hilmar Tönnesen — teils Anbeter des Neuen, weil es ihnen materiellen Vorteil bringt, einerlei ob es mit ihren wirklichen oder zur Schau getragenen Gesinnungen und Lebensanschauungen sich verträgt, — wie die Vigeland, Rummel und Sandstad —.

Und der Einzige unter dieser Gesellschaft, der fröhlichen Wagemut, Klugheit und Thatkraft mitbringt, der durch seinen kräftigen Unternehmungsgeist auch die Trägen und Widerspenstigen mit sich fortreißt, er ist bei Licht besehen auch nur eine Scheingröße. Bei allem zur Schau getragenen Mut, mit dem er Vorurteilen Trotz bietet, doch im Innersten feige, weder fähig noch willens für eine an und für sich als richtig erkannte Sache aus Überzeugung einzutreten, wenn diese Überzeugung nicht den herkömmlichen Gesellschaftsbegriffen entspricht, ein Sklave der öffentlichen Meinung. Ein Mann der Kompromisse, dem, von Hause aus sittlich oberflächlich, Grundsätze nur soviel gelten, als der bürgerliche Ruf sie fordert, und das Geschäft keinen Schaden darunter leidet. Ein Mann, der infolgedessen auch die Fortschrittsgedanken, als deren glänzender und siegreicher Vertreter er in seinem Kreise erscheint, ebenfalls nur ganz oberflächlich aufgegriffen, nicht wirklich innerlich verarbeitet hat, der daher auch außer stande ist, wirklich im großen Stil zu bauen: ein Maurer, aber kein Baumeister. Wohl hat er Recht, wenn er betont, nur dadurch, daß er in diesen Kreisen seinen hochfliegenden Plänen die Flügel habe stutzen müssen, weil diese impotente Gesellschaft seine eigentlichen Absichten gar

nicht würde verstanden haben. habe er sich in ihr behaupten können, aber er übersieht dabei, daß die Schuld an diesem Mißerfolg nicht jene allein tragen. Er ist klug genug zu erkennen, daß die Menschenkraft, wo es irgend geht, zu ersetzen ist durch Maschinen, aber daß die dadurch frei gewordenen Menschenkräfte nun auch anders verwertet werden müssen und können, daß die neuen großen Kulturaufgaben, zu deren Wortführer er sich macht, auch neue Menschen fordern und voraussetzen, soll der Segen nicht zum Fluch werden, das ist ihm nicht aufgegangen.

So ist er der Lage, die er selbst geschaffen, ebensowenig gewachsen, wie jene rückständigen Elemente der Gesellschaft, mit deren Widerstand er zu kämpfen hat. Er ist in seiner Art ebenso beschränkt und kurzsichtig, wie sein Schiffsbaumeister, der die Lage der Arbeiter dadurch verbessern will, daß er ihnen Reden hält über den Schaden, den sie durch die neuen Maschinen haben würden. Und auch darin gleicht er jenem kurzsichtigen Reformer, der unfähig ist, über den Kreis der Vorteile und des Schadens, die der Augenblick bringt, hinauszublicken, daß er vor die Wahl gestellt, gegen seine bessere Überzeugung zu handeln, oder auf seinen persönlichen Vorteil zu verzichten, sich unbedingt für das erstere entscheidet. Ihm wie jenem gilt es als das Höchste, die Stellung nach außen um jeden Preis zu wahren. Nur daß der einfältige Arbeiter, bei dem es sich in diesem Falle um sein ganzes Dasein handelt, entschuldbarer erscheint als sein Brodherr.

Ebenso erscheint auf der anderen Seite das einfältige Pharisäertum des guten Pastor Rörlund, dessen Kindlichkeit oft ins Kindische ausartete, der ohne jede Menschenkenntnis und ohne Lebenserfahrung doch für alle Fragen des Lebens eine fertige Formel und Antwort immer bereit hat, der nur nach der Außenseite der Dinge urteilt und völlig unfähig ist,

sich über den Bannkreis anerzogener Vorurteile hinwegzusetzen, der aber doch in all seiner Beschränktheit, in all seinem pharisäischen Eigendünkel den ernsten Willen hat, ehrlich zu sein gegen sich und andere, in einem milderen Licht als der nackte Egoismus des weltklugen Neuerers Konsul Bernick.

Das ist das Bild der Gesellschaft, die geschützt werden soll. Difficile est satiram non scribere.

In der That eine schärfere Satire all der tönenden Redensarten von Fortschritt der Menschheit und Völkerglück ist nicht denkbar, eine Satire, die um so tiefer wirkt, weil sie mit großartiger Unbefangenheit jedem gerecht wird und keinen verschont, eine Satire, die völlig tendenzlos ist, und doch oder gerade deshalb trifft wie ein Peitschenschlag.

Eine Satire der Gesellschaft, die sich aber zugleich vertieft und verinnerlicht zur Tragödie der modernen Menschheit.

Die Gesellschaft ruht auf der Familie, ist daher die Gesellschaft krank und verdorben, so muß die Schuld, der tiefere Grund in der Familie zu suchen sein, und da die Familie aus einzelnen Individuen besteht, spitzt sich am letzten Ende die Anklage gegen die Gesellschaft zu in eine Untersuchung und Anklage gegen jedes einzelne Mitglied dieser Gesellschaft, das dadurch, daß es *diese Gesellschaft stützt*, ein Verbrechen an sich, an der Menschheit begeht. Und durch diese Stellung des Problems ist zugleich auch der Gesichtspunkt für die künstlerische Gestaltung gegeben, der dramatische Hebel gefunden, der uns in *einem* typischen Fall ansetzend das Allgemeine veranschaulicht.

Auf diesem sozialen Hintergrunde spielt die Familientragödie des Hauses Bernick sich ab.

Sie hat begonnen in demselben Augenblick, wo Karsten Bernick in den Augen seiner Mitbürger durch ein „mustergültiges Familienleben und durch seinen tadellosen mora-

lischen Wandel" anfing, „mit leuchtendem Beispiele voranzugehen".

Denn die Grundlage dieses Familienlebens ist die Lüge.

Mit einer Lüge hat Karsten Bernick um seine Frau geworben, mit einer Lüge hat er den Grund seines bürgerlichen Wohlstands gelegt. Durch die Lüge ist er Schritt für Schritt auf die Bahn des Verbrechens gedrängt, der Heuchler wird zum Verleumder, der Verleumder zum Mörder. Daß dann im letzten Augenblick dieser Mord nicht zur Ausführung kommt, ist für die psychologische Schuldfrage ohne Belang. Aber von gewaltiger tragischer Ironie ist, daß in demselben Augenblick, wo sein Gewissen ihn als Mörder verdammt, ihn die bürgerliche Gesellschaft, der zu Liebe er gesündigt hat, durch den Mund des Pastor Rörlund als „Grundpfeiler" dieser Gesellschaft feiert.

Die zweite große tragische Ironie liegt darin, daß der sittliche Läuterungsprozeß im Helden herbeigeführt wird durch die Persönlichkeiten, die die Gesellschaft als unmoralisch und verworfen ausgestoßen hat und zwar nicht bloß, weil sie, wie bei Johann Tönnesen, sie eines Verbrechens — Ehebruch und Diebstahl — schuldig hält, sondern ebenso sehr, weil sie dem Vorurteil Trotz bietend ihren eigenen Weg gegangen sind, wie Lona Hessel. Eine tragische Ironie, die an Schillers Räuber erinnert; auch dort sind es die von der Gesellschaft Geächteten, in deren Hand schließlich das Richteramt gelegt wird über den Verleumder und Vatermörder Franz. Aber während diese den Schuldigen zwingen, zur Sühne seines Verbrechens das Schwert wider sich selbst zu zücken, verwandelt sich hier unter den Händen das Racheschwert in einen Rettungsanker. Der Schuldige wird nicht bestraft, sondern befreit durch die Erkenntnis seiner Schuld, die ihn freimacht von der Lüge, von der Lüge vor sich selbst, von der Lüge vor andern: „Die Wahrheit ist bis heute in dieser Gesellschaft

durchgängig und in allen Verhältnissen obdachlos gewesen. Die neue Zeit, von der wir reden und träumen, ist und bleibt ein Phantom, so lange wir uns nicht die Wahrheit zu eigen machen.“ Also ein neues Leben in der Wahrheit. Wahr gegen sich selber, wahr gegen Andere. Aus der Wahrheit kommt die Freiheit, und aus ihr allein. Wer sich selber treu ist und nur der Wahrheit dient, der ist auch innerlich frei, und nur solche innerlich freien Menschen sind es, auf die die Gesellschaft sich stützen kann und soll. Zu dieser inneren Freiheit ringt sich Bernick selbst im letzten Akt durch, als er, obwohl die Beweise seiner Schuld vernichtet sind, aus freier Entschließung, nur von seinem Gewissen getrieben, vor seinen Mitbürgern sich des Eigennutzes, der Menschenfurcht und der Lüge zeiht und offen aufdeckt: „so schwach, so falsch. so feig war ich, den Ihr für stark, ehrlich und mutig hieltet. Ich will heraus aus der Verlogenheit um jeden Preis, mag ich bei Euch durch das Geständnis verlieren oder gewinnen.“

Ich sagte vorhin, Ibsens Drama beginnt als Satire und vertieft sich dann zur Tragödie. Genau genommen müßte ich aber sagen, im letzten Augenblicke verflacht es sich zum rührenden Schauspiel. Das Gewitter, das sich drei Akte lang über den Häuptern der Helden dräuend zusammengezogen, das immer näher rückte, und dessen Donnergrollen am Beginn des vierten Aktes das Nahen einer unabwendbaren Katastrophe zu verkündigen scheint, in der der Blitz das Haupt der Schuldigen zerschmettert, löst sich plötzlich in einen sanften, milden Regen auf; ehe man sich's versieht, sind all die schwarzen Wolken zerstreut, als wären sie nie dagewesen, und der blaue Himmel lacht schöner als je zuvor.

Ich habe absichtlich bisher vermieden, auf dramaturgisch-ästhetische Fragen einzugehen und mich ausschließlich auf die Beleuchtung des sozial-ethischen Problems, das in dieser

Dichtung aufgeworfen ist, beschränkt, aus dem einfachen Grunde, weil es in diesem Stücke thatsächlich die Hauptsache ist und dann auch, weil damit überhaupt das große Thema angeschlagen ist, das, in den mannigfaltigsten Variationen, in allen folgenden Stücken wieder anklingt. Wie wir denn auch in der Folge noch manches Mal auf die in den Stützen der Gesellschaft enthaltenen Vorkommnisse für spätere Motive und Gestalten zurückkommen werden.

Aber gleichwohl drängen sich auch in diese Erörterungen unwillkürlich schon ästhetisch-dramaturgische Betrachtungen, die, wie die letzte zugleich eine Kritik der künstlerischen und technischen Arbeitsleistung enthalten.

Es ist kein Zweifel, Ibsen steht hier noch nicht auf der Höhe weder im Aufbau der Handlung, noch in der Charakterzeichnung, noch in Sprache und Stil.

Um mit dem letzteren zu beginnen: Eine Eigenschaft seines Stils, die er gerade in seinen späteren Dramen bis zur höchsten Meisterschaft entwickelt hat, daß nämlich seine Personen nie durch ein Wort, ein Mine, eine Bewegung verraten, daß sie auf dem Theater sind, und daß ein Publikum da ist, das ihnen zuhört und zusieht, ist wohl in einzelnen Szenen schon zu spüren, im großen und ganzen aber noch unentwickelt. Es ist noch ein Dialog mit zwei Fronten, mit unterstrichenen Stellen, d. h. solchen, die nur für das Publikum, oder jedenfalls mehr für dieses berechnet sind, und die namentlich im letzten Akt sich häufen.

Auf ähnliche Unterstreichungen stoßen wir auch bei der Einführung und Zeichnung der Charaktere; sie treten gleichsam mit einem Leitmotiv auf, das ihre geistigen und sittlichen Fähigkeiten und Eigenschaften sofort enthüllt, und das sie bei jedem Wiederscheinen wieder anschlagen und zwar meist recht geräuschvoll.

Das gilt vor allem von den satirischen Figuren und Szenen, in denen durch den dicken Farbenauftrag manche witzige und richtige Beobachtung zur Karrikatur verzerrt ist. Feines und Grobes ist noch wahllos mit einander verknüpft.

Auf der anderen Seite freilich ist bei einigen Charakteren und zwar fast ausschließlich den weiblichen, schon hier eine gedrungene Sinnfülle erreicht, die mehr und mehr das Merkmal Ibsenscher Kunst werden sollte. Ich denke an Gestalten, wie Frau Bernick, den Typus jener guten, wunschlosen Frauen, deren Leben erst durch den Mann Licht und Inhalt erhält, auch wenn dieser Mann selbst in diesem Verhältnis nur Empfänger und nicht Geber ist; wie Martha, den Typus der geborenen Einsamen, mit der großen, tiefen Sehnsucht nach Freiheit nnd Schönheit im Herzen, aber mit gelähmten Schwingen: „ach wie leiden wir hier unter dem Fluch des Herkommens und der Gewohnheiten“, die verbraucht wird ohne Dank von der Gesellschaft, und, ohne jede Spur von Weichlichkeit, in wortloser Güte ihr Leben zum Opfer bringt für die, die sie lieb hat, tapfer und treu; und vor allem auch Lona, aus gleicher Grundstimmung, aber aus viel derberem Holz geschnitzt, eine Kampfnatur, doch ohne jede Spur von Egoismus, herb, derb, furchtlos, stark in Liebe, aber auch stark im Haß. Nichts ergreifender, als die kleine Szene, in der die beiden einsamen, verblühten Mädchen sich gegen einander bekennen zu der Liebe, die niemand ahnt und niemand schätzt.

Und zwischen ihnen, den beiden Fertigen, die mit den Wünschen fürs Leben abgeschlossen haben, die gärende, sehnende, haltlose Jugend Dinas, der Typus der neuen Frau, die aufgewachsen ist in der Vorstellung „Schön ist etwas, das groß ist und weit weg,“ und die daraus die Schlußfolgerung zieht und die erste Gelegenheit benutzt, um die Brücke hinter sich abzubrechen, um draußen etwas zu werden; die nichts

versprechen will, weil Versprechen bindet und die dem Mann erst angehören will, wenn sie etwas ist für sich: „Ich will nicht eine Sache sein, die man einfach an sich nimmt“ .... Alle diese Gestalten sind jede in ihrer Art von einer schlichten Größe und Selbstverständlichkeit, nie, mit einziger Ausnahme vielleicht von Lona — mit einem Wort oder einer Geberde aus dem Kreis des Bodens heraustretend, in dem sie wurzeln, die allein für die Psychologie des modernen Dramas eine neue Welt erschloß.

Dem gegenüber stehen die männlichen Charaktere nicht ganz auf der Höhe. Von der Hauptfigur Karsten Bernicks abgesehen, die in ihrer eigentümlichen Mischung von feurig fortstürmender Thatkraft und gleichzeitiger sittlicher Trägheit, die fast deu Charakter einer moral insanity trägt, einen modernen Typus darstellt, den wir alle leider genau kennen, und der, wenn wir die rhetorische Schlußwendung ausnehmen, durch seine innere Wahrheit zugleich erschreckt und Staunen erregt, vermissen wir gerade diese Geschlossenheit bei anderen. Rörlund, der Pastor, berührt wie eine nur halbausgeführte Skizze. Bis zum Schluß des dritten Aktes in seiner Weltanschauung und Lebensführung ganz folgerichtig und überzeugend, verliert er plötzlich im vierten den festen Boden unter den Füßen und erscheint als Wortführer der Deputation, in einer Rolle, die wohl, gerade weil der Pastor das Wort führt, die Situation theatralisch ungemein wirksam macht, die aber seinem innersten Wesen nicht entspricht. Er wird da vom Dichter ebenso als Schachfigur behandelt, wie es von Anfang bis zu Ende mit Johann Tönnesen der Fall ist, der auch in den Szenen, wo er zu Worte kommt, nicht recht zu einem eigenen inneren Leben erwacht, der vielmehr Objekt bleibt bis zum Schluß, Objekt Bernicks, Objekt Marthas, Objekt Lonas, Objekt Dinas; weil er da ist, thun oder leiden diese Personen etwas, und deshalb erweckt er Interesse,

von ihnen losgelöst, ist er uns aber völlig gleichgültig. Da ist sein Vetter Hilmar ein anderer Gesell. Allerdings ist auch er uns innerlich völlig gleichgültig, aber nicht weil er nicht individuell lebendig genug gezeichnet ist, sondern im Gegenteil. Dieser neurasthenische Phrasendrescher ist von einer so unheimlichen Lebendigkeit, daß er, wenn er auch nur als Reflex- und Gegensatzfigur verwendet wird, doch durch die erschreckende Natürlichkeit seiner moralischen Krankheitsmerkmale ein psychologisches Interesse immer wieder erregt.

Wenn wir aber so zu dem Schluß kommen, daß in diesem Drama die weiblichen Charaktere an innerer Lebenswahrheit und künstlerischer Durchführung die männlichen überragen, so ist, wenn wir die moralischen Eigenschaften, die die beiden Geschlechter hier entwickeln, gegeneinander abwägen, das Verhältnis für die Männer noch viel ungünstiger. Was an sittlicher Energie, an Uneigennützigkeit, an Treue hier geleistet wird, wird alles von den Frauen geleistet. Und so hat Karsten Bernick doch nicht so unrecht, obgleich ihm Lona widerspricht, wenn er unter dem überwältigenden Eindruck dessen, was er in diesen Stunden erfuhr, in die Worte ausbricht: „Ihr Frauen, Ihr seid die Stützen der Gesellschaft."

Die neue Frau in der neuen Gesellschaft, das ist das große Thema, das hier nicht zum ersten Mal angeschlagen wird; es klingt bald laut, bald leise als Begleitakkord in wechselnden Rhythmen und wechselnden Tonarten durch das ganze Stück. Von Pastor Rörlunds erbaulicher Vorlesung aus dem erbaulichen Buche mit dem erbaulichen Titel: „Die Frau als Dienerin der Gesellschaft", das ihm weiter Gelegenheit zu einer so erbaulichen Ansprache giebt, in der er seine Zuhörerinnen als Mithelferinnen bei dem Werke, die „Moralisch Verkommenen", die Verwundeten auf dem sozialen Schlachtfeld wieder gesund zu machen, als „Diakonissinnen

und barmherzige Schwestern, die Charpie zupfen für die unglücklich Verstümmelten", begeistert und begeisternd aufruft, bis zu der schroffen Kritik Lona Hessels am Schluß: „Eure Gesellschaft ist eine Gesellschaft von Hagestolzen. Ihr seht die Frau nicht."

Rörlund, wenn er das hörte, würde sicher sofort Protest dagegen einlegen, und von seinem Standpunkt aus mit Recht. Er und viele mit ihm, die anders als Karsten Bernick, der in der That die Frau bisher nicht gesehen hat, über die Stellung der Frau in der Gesellschaft anders denken, die ein großes Gewicht auf ihre Mitarbeit legen, werden diesen Vorwurf mit Entrüstung zurückweisen. Aber damit ist er nicht aus der Welt geschafft, vielmehr geht aus der Zuspitzung dieser Gegensätze klar hervor, daß die Frauen, oder jedenfalls ein Teil von ihnen, mit der Rolle nicht mehr zufrieden sind, die ihnen diese Gesellschaft, die im besten Falle eine Gesellschaft von wohlwollenden Hagestolzen ist, zuteilt. Und genau so wie der vierte Stand seiner Arbeitsleistung entsprechend einen größeren Anteil an dem materiellen Ertrag dieser Arbeit glaubt beanspruchen zu dürfen, erhebt die Frau die Forderung nicht als Untergeordnete, sondern als Gleichgeordnete, nicht als Diener, sondern als Kamerad, auf einen größeren Anteil an dem ideellen Ertrag der gesellschaftlichen Kulturarbeit. Und sie erhebt diese Forderung nicht nur da, wo sie sich als Einzelne in ihrer Berufsarbeit ihren selbständigen Platz erkämpft, weil sie muß, sondern auch da, wo sie mit dem Mann verbunden als Gattin und Mutter mit ihm zusammen eine ganz bestimmte Bildungsaufgabe zu lösen hat.

Weil aber in dieser letzten Stellung, teils infolge lähmenden Schlendrians, teils der Gleichgültigkeit eines großen Teiles der Männer gegen eine derartige Auffassung höherer und innigerer geistiger Gemeinschaft in der Ehe, die Durchsetzung

der Persönlichkeit ungleich schwieriger ist, als in den Fällen, wo die Frau sich allein ihren Weg suchen muß, so ist die erste Vorbedingung für die Erfüllung dieses Wunsches, daß die Frau bereits in die Ehe tritt, als in diesem Punkte fertige Persönlichkeit, die etwas ist für sich. Aus diesem Gefühl heraus sagt in den „Stützen" Dina zu ihrem Verlobten: „Ja, ich will die Ihre sein. Doch erst will ich arbeiten, selber etwas werden — so wie Sie. Ich will nicht eine Sache sein, die man einfach an sich nimmt."

Daß ihr diese Erkenntnis zu spät tagt, das ist das tragische Verhängnis im Leben Nora Helmers.

II. Ein Puppenheim.

Mancherlei Fäden laufen von Dina Dorf zu Nora. Vieles was Dina sagt, könnte Nora auch sagen und umgekehrt. Und manches, was Nora nachmals thut, hätte Dina auch thun können, wenn sie ebenso unfertig wie jene, als sie Helmers Frau ward, sich in die Hände eines Mannes wie Rörlund gegeben hätte, der ihrem unwillkürlich sich gegen alles Konventionelle empörenden, teils durch angeborene Gemütsart, teils durch Erziehung bedingten Unabhängigkeitssinn und Freiheitsdrang, der sich bis zum Haß gegen die Wohlanständigkeit und alles was damit zusammenhängt, steigert, nichts hätte entgegensetzen können als gutgemeinte, gerade zur Lenkung und Zähmung einer solchen Natur ganz ungeeignete, angelernte und abgestandene Redensarten.

Aber es laufen auch noch andere Fäden zwischen den beiden Stücken.

In Noras Mann stecken nicht nur Züge von Rörlund, sondern mehr noch von Bernick. Die Versuchung, der Bernick als junger Mann erlegen, und deren Folge als Lüge sein ganzes Leben vergiftet, die Schuld, aus der ihn der Dichter sich vor unseren Augen befreien läßt, die tritt an Helmer in einem späteren Lebensabschnitt heran. Wir werden Zeuge, wie er in seiner wohltönenden moralischen Unantastbarkeit in dem Augenblick schmählich zusammenbricht, wo an dieselbe

Stelle gerührt wird, die Bernicks Fall herbeiführte, weil seine Moral kein Ergebnis persönlicher Überzeugung, sondern lediglich auf dem Nützlichkeitsgrundsatz, wonach alles zu meiden ist, was dem guten Namen schaden kann, aufgebaut ist. Nur daß Helmer schließlich, trotzdem er weder zum Verleumder noch zum Mörder wird, bei der sittlichen Schlußabrechnung erheblich ungünstiger wegkommt, als Bernick. Denn das starke, thatkräftige Temperament, ein gewisser Zug zur Größe, der Bernick in all seiner Schwäche nicht abzusprechen ist, und der ihn über die Gesellschaft, in der er lebt, emporhebt, Alles das fehlt Helmer, der nur der Typus des ganz konventionellen, beschränkten und in seiner moralischen Beschränktheit höchst eingebildeten, korrekten Menschen ist, und der darin wieder mehr an Rörlund erinnert.

Aber auch insofern laufen Fäden zwischen dem Hause Bernicks und Nora und Thorvald Helmers, als das Wort, das Lona Bernick entgegenhält, als er sich beklagt, daß seine Frau ihm nicht das geworden, „dessen ich so sehr bedurfte": „Weil du nie die Aufgabe deines Lebens mit ihr geteilt", das Wort, das hier nur einen der Konfliktspunkte im Leben Bernicks streift, für das Schicksal Noras und ihres Mannes. den eigentlichen Keim des Verderbens aufdeckt, das Thema einer Familientragödie, die sich im wesentlichen zwischen zweien abspielt. Während es sich dort um eine große Anklage gegen die moralischen Grundlagen der Gesellschaft handelt, gegen die vom Standpunkt der öffentlichen Sittlichkeit auf öffentlichem Markt Widerspruch erhoben wird, wird hier bei verschlossenen Thüren verhandelt, läuft es auf eine moralische Abrechnung zwischen Mann und Frau hinaus; ein Fall, der dadurch wieder mittelbar zu einer Kritik der Gesellschaft wird, weil beide Gestalten und der aus ihrem Zusammenleben sich ergebende tragische Konflikt ihrerseits wieder typisch

sind für die Gesellschaft. Und eben deshalb ist auch der individuelle Fall, um den es sich hier handelt, der besondere dramatische Konflikt, den wir hier aus Noras Fälschung und dann aus dieser Fälschung sich für sie und ihren Mann der Außenwelt gegenüber — Frau Linde, Krogstad — ergebenden Folgen herauswachsen und ihre Gemeinschaft mit Helmer untergraben sehen, vom rein psychologischen Standpunkt aus etwas verhältnismäßig Nebensächliches und hat keine weitere Bedeutung, als irgend ein elementares Ereignis, ein Sturm, der eine reife Frucht vom Baume wirft; so bedeutsam, gerade technisch, dieser Aufbau der Handlung als Kraftprobe des Dramatikers erscheint.

Seltsam genug aber ward gerade in dieser Hinsicht das „Puppenheim“, als es vor 20 Jahren auf der deutschen Bühne erschien, trotzdem in Berlin die Niemann-Rabe in der Darstellung der Nora eine Meisterprobe psychologischen Feingefühls ablegte, vom Publikum und in fast noch höherem Grade von der Kritik gröblich mißverstanden. Beide waren so sehr an das die dramatischen Konflikte nur von der Oberfläche der sozialen Erscheinungen abschöpfende Verfahren, wie es vor allem bei den Franzosen Brauch war, gewöhnt, daß sie das in diesem Kern einer stark bewegten, dramatisch spannenden Handlung eingeschlossene sittliche Problem entweder ganz übersahen oder jedenfalls in seiner tieferen Bedeutung verkannten.

Es gab eine ganze Reihe Kritiker, die ernsthaft zu beweisen suchten, daß die Frau Nora Helmer sich in der That ganz unverantwortlich leichtfertig benommen habe, und daß ihr Mann der Herr Rechtsanwalt, daher vollkommen in seinem Recht sei, wenn er dieser, übrigens ja von Haus aus verlogenen, Person einmal den Standpunkt klar mache, wie gröblich sie sich vergangen, und daß hingegen es Madame sehr wenig zieme, sich diesen begründeten Vorstellungen gegenüber so aufs hohe Pferd zu setzen und zu thun, als ob man ihr zu

nahe getreten sei; daß die Person dann schließlich, statt in sich zu gehen, gar davon laufe und Mann und Kinder einfach im Stiche lasse und daß der Dichter damit ganz einverstanden zu sein scheine, das sei dann der Gipfel der Thorheit. Und es war ungeheuer bezeichnend, daß der einzige namhafte Vertreter der älteren Generation, der meines Wissens offen für das Drama eintrat, insofern er die psychologische Folgerichtigkeit der Handlung und die innere Wahrheit der Charaktere nachzuweisen suchte, diese nnr dadurch retten zu können meinte, daß er erklärte, Nora sei „überhaupt gar kein Drama, sondern ein paar dialogisierte Kapitel des dritten Bandes eines Romanes“ [1]), und aus diesem Fehlgreifen des Dichters in der Form seien all die schiefen und so weit auseinandergehenden Urteile zu erklären.

Schon hieraus erhellt, daß die Schwierigkeiten, die sich dem Verständnis entgegenstellten, gleicherweise aus der Wahl des Stoffes wie aus der besonderen künstlerischen Formgebung sich ergaben, daß in Beiden etwas Neues in die Erscheinung trat, das in seiner inneren Berechtigung und auch in seiner Tragweite ein großer Teil des Publikums noch zu würdigen außer Stande war. Denn wenn auch Spielhagen darin Recht hatte, daß er einen Teil der Schuld an dem Versagen des Verständnisses der fremdartigen, ungewöhnliche Anforderungen an die Auffassungskraft der Zuschauer stellenden, Form zuschob, so befand doch auch er sich im Irrtum, wenn er sie allein darin suchte und deshalb diese Art der künstlerischen Gestaltung an sich als verfehlt und undramatisch bezeichnete.

In Wirklichkeit hat sich Ibsen im „Puppenheim“ für den Aufbau der Handlung eines Verfahrens bedient, das an sich in der dramatischen Litteratur nicht neu war,

---

[1]) „Drama oder Roman“, vgl. Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans 1883 S. 297 ff.

und dem wir, vom antiken Drama abgesehen, gelegentlich bei Kleist und bei Hebbel begegnen, das aber dadurch, daß es einmal auf einen, auf besonders zarten psychologischen Voraussetzungen beruhenden Konflikt angewandt wurde und dann dadurch, daß Ibsen in der Enthüllung seelischer Stimmungen sich einer ungleich größeren, wie Zurückhaltung wirkenden Gedrängtheit des Ausdrucks, als man im Drama gewöhnt war, bediente, auf die Menge befremdend, verwirrend, abstoßend wirkte.

Um Nora zu verstehen, muß man ihre Vorgeschichte kennen, und diese Vorgeschichte erfahren wir im Stück selbst in einer Reihe von kleinen, gesprächsweise eingestreuten Erinnerungsstückchen, deren Bedeutung für das Gesamtcharakterbild nicht jedem gleich beim ersten Hören aufgeht, und die ihrerseits wieder dazu dienen, an und für sich scheinbar belanglose Züge und Äußerungen, deren Zeugen wir auf der Szene werden, in ein Licht zu rücken, das Vergangenes und Zukünftiges gleicherweise erhellt. Im Gegensatz zu jenen Unterstreichungen, die wir bei den „Stützen“ noch beobachteten, bedeuten hier manche Worte viel mehr, als sie zu sagen scheinen, sie umschließen einen charakterisierenden Kern, der sich unserem Bewußtsein in seiner eigentlichen, tieferen Bedeutung erst allmählich erschließt.

Wer lacht z. B. nicht über Noras geheimnisvollen Wunsch im ersten Akte: „Ich möchte so riesig gern etwas sagen und Thorvald müßte es hören“, und der darin besteht: „Ich möchte so riesig gern sagen ‚Himmelkreuzdonnerwetter‘.“ Er wird zunächst von uns, ebenso wie von den beiden auf der Bühne, nur aufgenommen als die Eingebung einer burschikosen Laune, die rein komisch wirkt. Und doch liegt in diesem Worte einer der Schlüssel zu Noras Wesen, einer der Schlüssel für die Tragödie ihrer Ehe.

In den „Stützen“ sagt Dina ein ganz ähnliches Wort, das aber dort sofort verstanden wird, einmal weil wir vor-

her über Dinas Herkunft wie Charakter und die sittliche Atmosphäre, in der sie im Bernick'schen Hause lebte, aufgeklärt sind und dann auch, weil die gedrängte Kürze fehlt: „O könnt ich nur weg, weit weg; ich würde mich schon selber fortbringen, wenn ich nur nicht unter Menschen lebte, die so — so — — — so anständig und moralisch sind."

Es ist etwas in ihr, was sich gegen diese Duldsamkeit und Wohlanständigkeit sträubt, die sie nicht zu sich selber kommen läßt, die ihr jeden Augenblick zu Gemüte führt: du bist zwar von Hause aus leichtsinnig, aber wir dulden deine Schwäche, wir tragen dich und suchen dich durch unseren moralischen Dunstkreis zu läutern.

In fast der gleichen Lage befindet sich Nora ihrem Manne gegenüber; zwar ist sie keine Ausgestoßene, im Gegenteil, sie ist von Kindertagen an der Verzug gewesen, erst ihres Vaters, dann ihres Mannes. Aber alles, was in ihr an Ursprünglichkeit des Empfindens, Aufopferungsfähigkeit, Entsagungsfreudigkeit unerzogen, unentwickelt und ungebändigt gärt, ist weder von dem einen noch dem andern gewürdigt worden; und soweit es überhaupt bemerkt worden ist, weil es in seiner impulsiven Zügellosigkeit wider die Wohlanständigkeit verstößt, von ihrem korrekten Gatten Thorvald nur mit Geringschätzung und Unbehagen betrachtet und als etwas zu Unterdrückendes behandelt worden. Auch sie hat, freilich ohne sich darüber klar zu werden, von Kindheit an darunter gelitten, wie Dina, daß man sie so behutsam angefaßt hat „als ob sie zerbrechlich wäre", und während sie Vater und Gatte auf den Händen trugen und sich etwas darauf zu Gute thaten, sie in der tändelnden Kindlichkeit zu erhalten, die ihnen gefiel, ist ihr die eigentliche Liebe, die auf gegenseitigem Verständnis beruht, versagt geblieben. „Euch machte es nur Spaß, in mich verliebt zu sein," sagt sie bitter aber zutreffend im vierten Akt zu Helmer.

Jeder Keim eines selbständigen Willens, einer selbständigen Persönlichkeit ist im Entstehen unterdrückt worden durch entnervende Liebkosungen, die in der Überzeugung von der sittlichen und geistigen Minderwertigkeit der Frau ihren Grund hatten: „Als ich zu Hause bei Papa war, teilte er mir alle seine Ansichten mit und so bekam ich dieselben Ansichten. War ich aber einmal anderer Ansicht, so verheimlichte ich das. Denn es wäre ihm nicht recht gewesen. Er nannte mich sein Puppenkind, er spielte mit mir, wie ich mit meinen Puppen spielte." Und als sie dann, wie sie mit grauenhafter Bedeutsamkeit es ausdrückt, zu ihrem Mann „ins Haus kam," da ist es ebenso geblieben, „ich ging aus meines Vaters Händen in deine über. Du richtetest alles nach deinem Geschmack ein, und so bekam ich denselben Geschmack wie du; oder that ich nur so, ich weiß es nicht mehr genau. Ich lebte davon, daß ich dir Kunststückchen vormachte. . . . Unser Heim war nichts anderes als eine Spielstube. Hier war ich deine Puppenfrau, wie ich zu Hause Papas Puppenkind gewesen." Und so ist es gekommen, daß sie in all den Jahren ihrer Ehe, „wohl lustig, aber nie glücklich" war."

Aber während im Hause des Vaters seine Auffassung von ihrer geistigen Minderwertigkeit ihr beiderseitiges Verhältnis bestimmte und herabdrückte, ist im Hause des Mannes ihr Verhältnis zu diesem noch durch etwas anderes gedrückt, ja im Keime vergiftet worden. In den Augen Thorvalds, dieses Urbildes des korrekten Mannes, der in Geldsachen von peinlichster Genauigkeit ist, hat sie von Anfang an auch als moralisch minderwertig gegolten. Sie ist sittlich belastet, sie hat den Leichtsinn ihres Vaters geerbt. Doppelter Grund für den Trefflichen, sich seiner sittlichen Überlegenheit und zugleich seiner Seelengröße, die solche Schwäche trägt, zu freuen, und um so peinlicher und ängstlicher jede Regung einer selbständigen Natur zu ersticken.

So ist sie als Frau und Mutter geblieben, was sie als Kind und Mädchen gewesen, ein Mensch mit starken sittlichen Trieben, aber dem jeder Halt einer aus eigener Kraft gewonnenen Einsicht in den Kreis ihrer Rechte und ihrer Pflichten, vor allem der sozialen, fehlt. Ihr angeborenes Pflichtgefühl ist nur auf die Familie und die Menschen, die sie persönlich liebt, beschränkt. Für diese ist ihr kein Opfer zu groß, und zwar nicht nur in augenblicklichen Gefühlswallungen, sondern in stiller, jahrelanger, an persönlichen Entbehrungen reicher Arbeit. Hier entwickelt die Frau, die in kindischer Naschhaftigkeit sich nicht bezähmen kann und ohne den geringsten Skrupel ihren Mann anlügt, eine Willenskraft und eine stille Größe, die weit über das Maß des Gewöhnlichen hinausgeht, aber zugleich auch eine Gleichgültigkeit gegen ihre sozialen Pflichten, die man verbrecherisch nennen müßte, wenn sie „wüßte, was sie thut.“

Wenn sie so durch ihre Erziehung oder Nichterziehung nie über den Standpunkt des Schulmädchens hinausgekommen ist, daß eine Lüge, durch die man sich aus einer Verlegenheit hilft, nicht viel schwerer ins Gewicht fällt, als ein Sprung über einen Graben, und sie infolgedessen Mann, Dienstboten, Kindern gegenüber in aller Unbefangenheit ein vollständiges Lügensystem zur Anwendung bringt, ohne die leisesten moralischen Bedenken, so steht sie der Gesellschaft gegenüber auf dem Standpunkt einer Wilden; die ist ihr gleichgültig, und wenn sie ihr lästig wird in irgend einer Weise, so ist jedes Mittel dagegen erlaubt.

Daß eine Fälschung, auch wenn sie nur guten Zwecken dient, nicht nur rechtlich, sondern auch sittlich verwerflich ist, ist ihr ebenso unverständlich, wie daß eine gegen Fremde eingegangene Verpflichtung ebenso heilig, wie die gegen ihre Nächsten. Wenn Thorvald sie fragt, was denn werden solle, wenn er sich auf sein künftiges hohes Gehalt hin Geld geborgt

hätte und dann vor Antritt des neuen Amtes durch einen Ziegelstein erschlagen würde, ist ihre einzige Antwort: „Wenn so was Gräßliches passierte, dann wär mir's gleichgültig, ob ich Schulden hätte oder nicht." Und auf die weitere Frage: „Und meine Gläubiger?" „Was gingen die uns an? Das sind ja fremde Leute!"

Ähnlich wie in den Stützen der Gesellschaft hat keiner, haben auch die Nächstbeteiligten nicht, eine Ahnung davon, auf wie schwankem Grunde das Glück dieser Familie aufgebaut ist, und wie reif zum Untergange, bis ein Anstoß von außen mit einem Schlage der Scheinherrlichkeit ein Ende macht und die innere Leere und Hohlheit dieses Daseins aufdeckt; zugleich aber an diesem Wendepunkt in der Frau, die durch ihre Erziehung und Ehe gebundenen sittlichen Kräfte frei macht und ihr dadurch im selben Augenblick, wo sie äußerlich in den Augen ihres Mannes am tiefsten gesunken ist, eine eigentümliche Überlegenheit über eben diesen Mann giebt, die sie zwingt, sich von ihm zu trennen.

Diese Krise ist es, die uns das Drama vorführt. Wir verfolgen sie von ihren ersten Vorboten durch alle Stufen beängstigender Entwickelung, durchleben sie mit in der Seele dieser einsamen, jungen Frau, die den Kampf mit dem Schicksal zunächst aufnimmt, wie ein trotziges, eigenwilliges Kind, in dem Grade aber, als die Schatten immer tiefer fallen, in diesen Kampf auf Tod und Leben hineinwächst, und ein Heldentum eigener Art entwickelt, das bis zum Schluß etwas rührend Kindlichen behält, durch den unerschütterlichen Glauben an das Wunderbare, d. h. an ein inneres Erlebnis, das ihrem Dasein einen Inhalt und der Gemeinschaft mit ihrem Manne eine Größe und eine Weihe geben soll, die sie mehr instinktiv als bewußt bisher darin vermißt. „Acht Jahre lang habe ich geduldig gewartet; denn, du lieber Gott, ich sah ja ein, daß das Wunderbare nicht wie ein Alltägliches kommen könne. Dann

brach das Verderben über mich herein, und nun war ich unerschütterlich fest davon überzeugt: jetzt kommt das Wunderbare."

In dieser Zeit hat sich die unbestimmte Ahnung und Hoffnung verdichtet zu einer ganz bestimmten Überzeugung: wenn alles zusammenbricht, wenn ihre Schuld, die sie als sittliche Schuld nicht anerkennt, offenbar wird, dann wird der, dem zu Liebe sie schuldig geworden, nicht nur der Versuchung, Schweigen zu erkaufen, mutig widerstehen, sondern auch „alles auf sich nehmen und sagen, ich bin der Schuldige." „Das war das Wunderbare, worauf ich in Angst und Bangen gehofft habe."

In dem Augenblick, wo dieser Kindertraum in ihr stirbt, wo sie erkennt, daß sie „acht Jahre lang mit einem fremden Manne zusammengehaust", ist das Weib geboren, das vor der Aufgabe steht, sich selber zu erziehen und damit der Entschluß: „Ich muß ganz allein stehen, wenn ich mich mit mir selbst und der Außenwelt zurecht finden soll." Und so seltsam es klingt, in demselben Augenblick, wo sie ihre nächstliegenden Pflichten gegen Mann und Kinder mit einer Gelassenheit, als gälte es ein Armband, abstreift, wo sie mit schroffem Egoismus nur die Pflichten gegen sich selbst anerkennt, ist sie sich der Pflichten gegen die andern Menschen klarer bewußt als je. Aus dem Bewußtsein aber, daß sie bisher in ihrem Fühlen und Handeln auch den Nächsten gegenüber immer nur von Impulsen sich hat leiten lassen, tagt ihr die Erkenntnis, daß sie, um für andere etwas zu leisten, selber etwas sein muß, und zugleich, daß sie, um über die Pflichten gegen die Familie klar zu werden, sich klar werden muß über die weitern Pflichten gegen die Gesellschaft. Auf Helmers Einwand: „In erster Reihe bist Du Gattin und Mutter" erwidert sie: „Das glaube ich nicht mehr. Ich glaube, daß ich vor allen Dingen Mensch bin, so gut wie

Du — oder vielmehr, ich will versuchen es zu werden.“ Und auf die hochfahrende Belehrung: „Du sprichst wie ein Kind. Du verstehst die Gesellschaft nicht, in der Du lebst,“ ist ihre Antwort: „Ich verstehe sie nicht, allerdings. Aber jetzt will ich sie mir näher ansehen. Ich muß herauskriegen, wer Recht hat, die Gesellschaft oder ich.“

In den Stützen der Gesellschaft sucht am Ende der Mann, der in der Gesellschaft moralisch Schiffbruch gelitten, Trost und Gesundung in der Familie, bei den Frauen, hier löst sich die Frau, die im Hause plötzlich den Grund und Boden aller anerzogenen Anschauungen wanken fühlt, los von Mann und Kindern und sucht draußen in der Gesellschaft die neuen Grundlagen eines auf innerer Freiheit beruhenden, sittlichen Daseins, welche die geistlichen und sittlichen Kräfte, die in ihr lebendig sind, fruchtbar machen sollen für die Gesellschaft, für die Familie.

Daß der Mann bei dieser Fragestellung noch schlechter fährt, als in den „Stützen der Gesellschaft“, ist natürlich; und ebenso, daß bei solcher scharfer Zuspitzung des Problems eine gewisse Einseitigkeit nicht ganz zu vermeiden war, die dann wieder die Urteile über die Dichtung in merkwürdiger Weise beeinflußt und getrübt hat. Man hatte fast den Eindruck, als ob die Männer sich alle etwas in Thorvald getroffen fühlten und daher sich gemüßigt sähen, für diesen korrekten Ehemann und Familienvater eine Lanze zu brechen; die er, jedenfalls nach dem, was wir bisher von ihm kennen gelernt haben, nicht wert ist und schwerlich auch trotz der hoffnungsvollen Frage am Schluß: „Das Wunderbarste?“ verdienen wird.

Wenn aber dagegen, mit den Männern, viele Frauen gegen Nora und die Berechtigung ihrer Entschließung, Mann und Kinder zu verlassen Einspruch erhoben haben, so verkennen sie dabei die Absichten des Dichters, der offenbar

hier nicht einen Normalfall veranschaulichen wollte, sondern nur zeigen wollte, wie gewisse weibliche Individualitäten unter bestimmten, aus der modernen Erziehung sich ergebenden Verhältnissen in Konflikte hineingeführt werden können, aus denen sie sich schließlich, so wie sie geartet sind, nicht glauben, anders retten zu können, als durch die Flucht aus dem Hause. Nora ist so wenig ein Normaltypus wie seiner Zeit Werther einer war, wohl aber, wie jener, ein Krankheitstypus, von dem trotz der klaren Erkenntnis der begangenen Fehler noch keineswegs sicher ist, ob der Weg, den sie nun glaubt einschlagen zu dürfen, einschlagen zu müssen, der richtige ist, der sie wirklich zur Genesung führt. Nicht bloß typographisch schließt das Drama mit einem Fragezeichen.

Aber daß damit für den Dichter ebensowenig wie für das Publikum die Debatte geschlossen sein sollte, bewies das Drama, mit dem er genau zwei Jahre nach dem „Puppenheim“ an die Öffentlichkeit trat: „Gespenster. Ein Familiendrama in drei Aufzügen.“

III. Gespenster.

Wenn man dem Dichter des „Puppenheim“ und seiner Heldin daraus einen Hauptvorwurf gemacht hatte, daß die Frau dort sich von dem Mann trennt, ohne der Pflichten eingedenk zu sein, die sie als Mutter gegen ihre Kinder hat, so gab er hier indirekt eine Antwort, eine Rechtfertigung, warum er so verfahren, indem er das Schicksal einer Frau behandelte, die so gehandelt, wie man von Nora verlangte, die sich opferte um ihres Kindes willen, ja die noch viel weiter gegangen, die einem brutalen, halbvertierten Manne die Treue gehalten, die er ihr gebrochen, und vor der Welt den Schein nicht nur einer harmonischen, sondern auch gerade durch den Mann geadelten Ehe aufrecht erhalten hat. Und auch dieses Drama schloß mit einem Fragezeichen, aber in anderem Sinne, der Frage: Nun gut, was ist mit diesem Opfer, das ihr im Interesse der Sittlichkeit so stürmisch verlangt, erreicht? Seht sie Euch an, diese Frau, diese Mutter, die ihr Leben Mann und Kind zum Opfer gebracht hat, deren Schicksal sich vor Euren Augen vollzieht, ist das nun wirklich das Rechte, das von uns die Gesellschaft, wenn sie nicht ihre wesentlichen Grundlagen preisgeben will, unbedingt fordern muß?

Wenn man das innere Verhältnis, in dem die beiden Dramen „Puppenheim“ und „Gespenster“ zu einander stehen,

so faßt, — und ich glaube, man muß es, es war die Absicht des Dichters, — dann muß man freilich sagen, daß diese Fragstellung, diese Zuspitzung des Problems auf einen Beweis a contrario der dialektischen Gewandheit eines Advokaten alle Ehre macht, von diesem Standpunkt ein Meisterstreich ist, daß aber bei näherer Prüfung die Beweisführung für den Fall Helene Alving nicht durchschlagend ist für den Fall Nora Helmer. Nicht nur sind dazu diese beiden Frauennaturen an sich zu verschieden, sondern auch die Situationen, aus denen heraus und unter deren Druck die eine so, die andere so handelt, sind, bei aller scheinbaren äußeren Ähnlichkeit, zu wenig miteinander vergleichbar. Es ist nicht das Schicksal Noras, wie es sich hätte gestalten müssen, wenn sie dem Pflichtgebot der Mutter in ihr gefolgt wäre, das uns in den „Gespenstern“ vor Augen geführt wird, sondern ein anderes Frauenschicksal, das ungleich schwerer, ungleich tragischer ist als das jenes childwife, und das viel gewaltiger und viel reiner auf uns wirken würde, wenn wir nicht das Gefühl dabei hätten, daß der Dichter dabei Nebenzwecke verfolgt, daß Helene Alving für Nora das Wort führen soll.

Vergegenwärtigen wir uns kurz, wie der Fall hier liegt.

Helene hat den reichen Leutnant Alving auf Zureden ihrer Mutter und ihrer Tanten geheiratet, ohne ihn zu lieben, geblendet von seiner äußern Erscheinung, von seinem Gelde, gedankenlos unselbständig und über ihre eigentlichen Gefühle, die sie zu dem jungen Pastor Manders hinziehen, noch im Unklaren. Alving ist ein brutaler Wüstling, zügellos in allen seinen Begierden, dabei für die Fernerstehenden der Typus des liebenswürdigen, jovialen Mannes, so daß keiner das Elend dieser Ehe ahnt, außer den engsten Hausgenossen. Nach einem Jahr kann die junge Frau den Zustand nicht ertragen, sie flüchtet sich bei Nacht und Nebel aus dem Hause des Gatten und sucht Rettung und Halt und Rat bei dem

Pastor, ihrem Hausfreunde, nicht weil er Geistlicher, nicht weil er Freund ihres Mannes ist, sondern weil sie jetzt weiß, daß sie ihn liebt, sie sagt ihm: „Hier bin ich, nimm mich!"

Dieser aber trägt in diesem „schwersten Kampfe seines Lebens den Sieg über sich selbst davon", so sagt er jedenfalls später, und führt sie auf den Weg der Pflicht zurück: „Die Gattin ist nicht zum Richter über ihren Gatten gesetzt. Es ist Deine Pflicht, mit demütigem Sinn das Kreuz zu tragen, das ein höherer Wille Dir auferlegt hat." Daraufhin ist sie in das Haus ihres Mannes zurückgekehrt und alles ist beim Alten geblieben. Ein Kind, ein Knabe, ist bald darauf geboren und nach neunzehnjähriger Ehe ist schließlich der Mann, der in den letzten Jahren, kränkelnd, ein musterhaftes Leben geführt, und durch Gutthaten jeglicher Art die Sünden der Vergangenheit zu sühnen bestrebt gewesen ist, gestorben.

28 Jahre sind seit jener Flucht der jungen Frau vergangen in dem Augenblick, wo die Handlung des Dramas, oder richtiger die Katastrophe einsetzt. Und rückblickend auf dies vorbildliche Leben der Selbstaufopferung und der Pflichterfüllung, der eine Nora sich entzogen, sagt die zur Matrone herangereifte Helene Alving dem Mann, der sie diese Pflicht gelehrt, ins Gesicht: Das was Du mir rietest, war ein Verbrechen gegen uns beide." Und ebenso hilflos und haltlos wie die junge Nora bekennt sie: „Ich glaube beinahe, daß Gesetz und Ordnung es sind, die alles Unglück hier auf Erden stiften;" und wie Nora erklärt sie: „Ich ertrage all diese Banden und Rücksichten nicht länger. Ich kann nicht mehr. Ich muß mich zur Freiheit emporarbeiten;" klagt sich an der Lüge und der Feigheit, weil sie in jener Stunde dem Pflichtgebot gehorchend ihr eigenes Selbstgefühl verleugnet hat!

Also eine völlige Entgleisung einer Frauennatur auch hier, weil die herkömmliche Gesellschaftsmoral auf ihre Schultern eine Last der Verantwortlichkeit gelegt hat, der sie nicht ge-

wachsen war. Die zweite Entgleisung in ihrem Leben, nachdem sie die erste, wie es schien, glücklich überwunden; die zweite, die, insofern sie ans Ende eines in Entsagung verbrachten Lebens fällt, weit furchtbarer und zerstörender wirken muß, weil die Erkenntnis zu spät kommt, weil nichts wieder gut zu machen ist, und weil die Tragödie der Frau ein nutzloses Opfer war, das die Tragödie der Mutter nicht abgewendet hat.

Wenn aber dieses Vernichtungsurteil über das, was sie im guten Glauben, es zu müssen, gethan, auf den ersten Blick zugleich als eine Rechtfertigung der Handlungsweise Noras erscheint, die rechtzeitig die größere Gefahr witternd, den Mut fand, der konventionellen Gesellschaftsordnung Trotz zu bieten und sich damit rettete, so ist dem gegenüber zu betonen, daß die inneren Voraussetzungen für beider Handlungsweise doch wesentlich verschieden sind. Als Helene Alving aus dem Hause ihres Mannes floh, fesselte sie nichts weiter an ihn, als der ihm persönlich geleistet Treueschwur vor dem Altar, den dieser ihr seinerseits in der schnödesten Form gebrochen. Nur ihm persönlich war sie verantwortlich und niemandem andern raubte oder nahm sie etwas dadurch, daß sie ihre Freiheit wieder suchte; um so weniger, da sie inzwischen inne geworden, was eine wahre, tiefe, innige Neigung für ein Frauenherz bedeutet, und welches Glück die Liebe, die auf wirklicher Seelengemeinschaft beruht. Daß sie auch in letzterem sich irrte, indem sie — ähnlich wie Dina Rörlund gegenüber — die Neigung, die sie zu Manders hinzog, aus dessen innerem Wert, statt aus dem Gegensatz mit dem Unwert ihres Mannes herleitete, änderte für ihr subjektives Empfinden in dem entscheidenden Augenblick nichts. Und daß ihr, der kaum eben zur Selbständigkeit und einer wehen Ahnung kommender Glückseligkeit Erwachten, der Mann, dem sie sich blindlings in ihrer Not und ihrer Liebe anvertraut, die Thore zur Freiheit und zum Glück verschloß und, sie bei der Ehre

packend, zwang, in das alte Elend zurückzukehren, das war ein Schlag, der diese an und für sich kernhafte und willensstarke Frauennatur ins Mark treffen mußte, weil er ihrer Natur Gewalt anthat.

Sie wollte wahr und ehrlich sein gegen sich selbst und andere, so lange es noch nicht zu spät war; nicht aus zügellosem Freiheitsdrang, „weil sie nie irgend einen Zwang ertragen konnte, weil sie gewissenlos und rücksichtslos alles was sie beengte und bedrückte abzuwerfen gewohnt war," wie ihr später der kurzsichtige Manders höchst ungerecht vorwirft, sondern aus einem wirklichen, echten Pflichtgefühl heraus, das ihr die Wahrheit zur ersten Pflicht machte. Sie steht da auf einem Standpunkte, auf dem jede ehrlich und gesund empfindende Frau und jeder anständige Mann ihr Recht geben muß, und so ist also ihre Lage grundverschieden von der Noras, deren Verhalten wir wohl aus ihrer Natur heraus verstehen und erklären können, aber nicht der zehnte Teil zu rechtfertigen geneigt ist.

Helene Alvings Fall ist der typische Fall, auf den nur sittliche Borniertheit falsch reagieren kann; die sittliche Beschränktheit, hier verkörpert in dem Pastor Manders, der im besten Glauben von der Welt die Seele, die er vom Verderben retten will, gerade in dem Augenblicke nicht nur sich und seinen „Idealen" für immer entfremdet, sondern auch in eine Schuld verstrickt, der ihre Seele bis dahin fremd war. Das war die Stunde, wo die „Gespenster" auch über sie Gewalt bekamen. Nicht diese „abscheulichen, aufrührerischen, freigeistigen Schriften" tragen die Schuld daran, daß das Vertrauen in das, was man sie als recht und heilig gelehrt, ins Wanken kam, daß sie irre wurde an sich selbst, an ihrem Gott, sondern die Lüge, zu der man sie zwang, im Namen der Pflicht: „als Sie mich in das hineinzwängten, was Sie Pflicht und Schuldigkeit nannten, als Sie das als

recht und wahr lobpriesen, wogegen meine ganze Seele sich empörte, da war es, daß ich Ihre Lehre an meinem eigenen Saume prüfen wollte. Nur einen einzigen kleinen Stich gedachte ich aufzuziehen, aber als ich den gelöst hatte, riß das Ganze auf. — Und da sah ich, daß alles nur Maschinennäherei sei."

Da machte die einsame, ganz auf ihre eigene, in grenzenloser Qual verstörte Vernunft Angewiesene die große Abrechnung mit den Gewalten und Idealen, die bisher die Stützen und Träger, der Inhalt ihres Lebens gewesen waren, und im Licht eines neuen, sonnenlosen Tages verblichen sie zu wesenlosen Schatten und Gespenstern, die aber doch, gerade weil sie Gespenster waren, in ihrem Leben eine zerstörende Macht wurden: „Es ist nicht allein das," sagt sie zu Manders, „was wir von Vater und Mutter geerbt haben, das in uns umgeht. Es sind allerhand alte, tote Ansichten und aller mögliche alte Glaube und dergleichen. Es lebt nicht in uns, aber es steckt in uns, und wir können es nicht los werden."

Diese Gespenster sind es gewesen, die sie in die widerwärtigen Umarmungen eines lasterhaften Mannes zurücktrieben, deren Frucht das Kind war, das nie hätte geboren werden sollen. Diese Gespenster sind es gewesen, die sie zu einem Grade der Selbsterniedrigung zwangen, die ihr Leben vergifteten, ohne auch nur ein Atom von Reinheit in die verwüstete Seele des Gatten zu übertragen, die sie in einen Abgrund von systematischer Lüge und Heuchelei stürzten, und sie zwangen, das Einzige, Reine, was noch in ihrem Leben war, das Verhältnis zu ihrem Kinde, auf Lüge aufzubauen. Um seinetwillen nahm sie den Kampf auf Leben und Tod auf, „damit niemand erfahre, welch ein Mensch der Vater meines Kindes war."

Diese Gespenster haben sie gezwungen, das Kind, das

in seinem Alter und bei seinen Anlagen zarter und wachsamster mütterlicher Pflege und Obhut doppelt bedürftig war, fremden Leuten anzuvertrauen, damit es seinen Vater nicht kennen lerne, während sie, für die Zukunft vorbauend, den durch den Beweis seiner Schuld in ihre Macht geratenen, dahinsiechenden Wüstling zwang, seinen Namen für eine großartige, gemeinnützige Thätigkeit herzugeben, für die seine brutale Genußsucht nie einen Funken von Interesse und Verständnis gespürt. Und eben diese Gespenster haben sie gezwungen, die Lüge übers Grab hinaus fortzusetzen, in dem Kinde den Glauben zu erhalten, daß sein Vater das Ideal männlicher, bürgerlicher Ehrenhaftigkeit und Thatkraft gewesen; deshalb durfte es auch nach dem Tode des Vaters, so lange noch die Erinnerung an seine Schändlichkeiten im Hause lebendig war, die Stätte nicht betreten, die durch seine Spuren vergiftet war, deshalb wurde in der Korrespondenz der Mutter mit ihrem Kinde die Lüge die Grundlage, und deshalb wurde schließlich dem Andenken des an den Folgen seiner bis an die Schwelle des Todes fortgesetzten Ausschweifungen zu Grunde Gegangenen eine fromme Stiftung errichtet, damit es für den Fall, daß doch einmal die Wahrheit an den Tag komme, dann „gleichsam alle Gerüchte niederschlagen und alle Zweifel aus dem Wege räumen sollte.“

Diese Tragödie einer Frau hat sich abgespielt und auch ausgespielt, ehe das Drama selbst beginnt. Das Drama, das nun eine neue Tragödie eröffnet: die Tragödie der Mutter, oder richtiger von Mutter und Sohn. Bis zu diesem Augenblick hat infolge ihrer gänzlichen Vereinsamung die Seele Helene Alvings in einem hypnotischen Erstarrungszustande gelegen, bis zu dem Augenblick, wo der Sohn zum erstenmal wieder die Schwelle des väterlichen Hauses betritt und durch seine körperliche Erscheinung — „Als Oswald ins Zimmer trat, mit der Pfeife im Munde, war mir's, als stände sein Vater lebendig vor

mir," sagt Manders — und mehr noch durch eine Atmosphäre naiver, aber sehr starker Sinnlichkeit, die er ausstrahlt, längst begrabene Gespenster zu neuem, furchtbarem Leben erweckt. Gespenster anderer Art, als die, unter denen Helene Alving gelitten, leibhaftige Erneuerungen alter Leidenschaft und alter Schuld, Revenants im eigentlichen Sinne des Wortes. „Das Paar aus dem Blumenzimmer geht wieder um!"

Und nun begiebt sich vor dieser Erscheinung auch ein „Wunderbares". Diese Gespenster sind es, die Helene Alving aus dem Seelenschlaf aufrütteln und sie zugleich befreien aus dem Banne jener anderen Gespenster, aus der dumpfen Gebundenheit der Lüge, an der ihr Leben krankte, aus der Feigheit, die um der „Ideale" willen die Wahrheit verleugnet. Das Tragische ist nur, daß diese Befreiung zu spät kommt; und auch das ist tragisch, daß ihr in dem ungewohnten Lichte dieser Freiheit plötzlich auch das Gefühl der moralischen Überlegenheit über den erbärmlichen Mann, das außer dem mütterlichen Pflichtgefühl ihr einziger Halt in all diesen Jahren des unnatürlichen Zwanges gewesen, als ein großer Irrtum, als eine pharisäische Überhebung erscheint, daß sie glaubt erkennen zu müssen, daß ein Teil der Schuld, daß es so kam, auch sie trifft: „Man hatte mich etwas gelehrt von Pflichten und dergleichen, an die ich bis dahin geglaubt hatte. Alles mündete nur in Pflichten aus — in meine Pflichten und seine Pflichten und — — Oswald ich fürchte, ich habe Deinem armen Vater das Haus unerträglich gemacht."

Wenn sie auch zweifellos, unter dem überwältigenden Eindruck der Worte Oswalds über die Lebensfreudigkeit, die ihr eine neue Welt erschließen, hier zu weit geht und, im geliebtem Sohn das Abbild seines Vaters in demselben Alter sehend, den Toten und seine Laster mehr idealisiert als er verdient, ebenso wie sie, aus einer Übertreibung in die andere fallend, nachdem sie jahrelang unter Pflicht und Gesetz gelitten,

plötzlich bereit ist, beiden bedingungslos den Krieg zu erklären, so ist doch in der hierin zu Tage tretenden Fähigkeit, auf die, bisher hartnäckig als ihr Recht in Anspruch genommene, Rolle der Anklägerin zu verzichten, jene innere Reife bekundet, die der armen Nora als zu erstrebendes Endziel nur nebelhaft vorschwebte. Das ist der Punkt, worauf das ganze Drama hinarbeitet, daß dieser Frau schließlich die Augen aufgehen, daß sie deshalb hat unterliegen müssen, weil sie den Kampf gegen die Gespenster nur geführt hat als ein persönlich gekränktes Individuum, weil auch ihr, ähnlich wie Nora, ein soziales Verantwortlichkeitsgefühl im höheren Sinne, das über den Kreis der Familie hinausgeht, fremd war.

Das tragische Verhängnis ist es, daß ihr diese Erkenntnis erst tagt angesichts der hoffnungslos verpfuschten Existenz des Sohnes. Das ist die Tragödie der Mutter, die sich vor unseren Augen abspielt, und die, so wenig äußere Handlung sie enthält, und so sehr ihre Voraussetzuugen auf Vorgängen beruhen, die lange Jahre zurückliegen, doch unser Interesse und unsere Teilnahme aufs äußerste spannt und in Spannung erhält; einmal weil diese vor Beginn des Dramas liegenden Konflikte hier durch die Art, wie sie in den Gesprächen zweier Nächstbeteiligten reproduziert werden, uns fast in die Einbildung des Miterlebens versetzen, dann aber weil wir durch die Vorgänge, die wir wirklich sehen, erst die eigentlichen und geheimsten Voraussetzungen des tragischen Konfliktes zu erkennen vermögen. Denn die Handlung führt uns an den Urquell der tragischen Schuld heran, der tiefer und weiter zurückliegt, als jene Vorgänge, die wir gesprächsweise erfahren. Diesen Weg führt uns Oswald Alving. In die Tragödie der Mutter ist die des Sohnes verknüpft, und wir erkennen erst aus ihr, warum die Gespenster in Helene Alvings Leben eine so furchtbare Macht werden konnten.

Es ist ein Fehler, in den die meisten Beurteiler der

„Gespenster" verfallen, — ein Fehler, an dem freilich Ibsen selbst Schuld trägt, — daß das Moment der physischen Belastung Oswalds, mit seinen ekelhaften Voraussetzungen und seinen grauenhaften Folgen als die Hauptsache aufgefaßt und dementsprechend das grausame Wort von den Sünden der Väter, — und hier noch dazu in höchst fragwürdiger physiologischer Begründung — als die Spitze des Stückes hingestellt wird, was dann freilich zu gänzlich schiefen Urteilen führen muß.

Das Belastungsmotiv im engsten physischen Sinne ist allerdings eines von deneu, das Ibsen viel beschäftigt und geradezu auf ihn eine fast dämonische Anziehungskraft ausgeübt hat. Schon in den „Stützen der Gesellschaft" wird das Thema in einzelnen Szenen Dina Dorfs angeschlagen, Nora erscheint nach der moralischen Seite belastet durch ihren Vater, und als Typus physischer Belastung steht neben ihr Dr. Rank, eine vom medizinischen Standpunkte mindestens sehr fragwürdige Erscheinung, der mit nicht mißzuverstehender Deutlichkeit seine Krankheit aus den Sünden der Väter herleitet: „Mein armes, unschuldiges Rückgrat muß für das lustige Leutnantsleben meines Vaters büßen." „Büßen zu müssen für die Schuld eines anderen! Ist darin Gerechtigkeit?" „Doch", setzt er hinzu, „über jeder Familie hängt in irgend einer Form solch eine unerbittliche Vergeltung".

Dieser letzte Gedanke, der hier als ein Leitmotiv für eine Nebenhandlung anklingt, scheint nun, in den „Gespenstern" — wie wir ja ähnliche Verschiebungen schon beobachtet haben — als Leitmotiv für die Haupthandlung, oder jedenfalls die zweite Hauptperson auserſehen. Auch Oswald Alving muß als ein schuldloses Opfer für die lustigen Jahre des Leutnant Alving büßen. In jener herzerschütternden Szene mit seiner Mutter, wo er ihr sein Geheimnis enthüllt, sagt er, und wir müssen ihm glauben, auf die Frage: „Wie ist das Furchtbare über Dich

gekommen?“ „Das ist's ja gerade, was mir unmöglich ist zu fassen und zu begreifen. Ich habe niemals ein stürmisches Leben geführt. In keiner Beziehung. Das darfst du nicht von mir glauben. Das habe ich nie gethan“; und er geht ebenso vor unsern Augen rettungslos daran zu Grunde wie Dr. Rank. Und gleichzeitig wird auch das moralische Belastungsmotiv in gröbster Form, — wieder mit leisem Anklange an Dina Dorf — in Oswalds Schwester Regine verkörpert, die merkwürdigerweise, Tochter desselben Vaters, als Urbild der Gesundheit, als „schmuckes, kernfrisches Mädchen“ erscheint, und die mit cynischer Offenheit, nachdem sie erfahren, daß ihre Mutter „auch eine solche“ gewesen, auf die Warnung „Wirf Dich nicht fort“ erklärt, „Nun wenns geschieht, so hat's wohl geschehen müssen. Artet Oswald seinem Vater nach, so arte ich vermutlich meiner Mutter nach.“

Und doch ist, trotzdem uns keine noch so widerwärtige und grauenvolle Einzelheit des körperlichen und seelischen Zersetzungsprozesses, dem Oswald erliegt, geschenkt wird, und obwohl durch den dadurch auf unsere Phantasie ausgeübten Zwang geflissentlich jede Denkthätigkeit in anderer Richtung unterbunden und abgeschnürt wird, dieses Motiv thatsächlich hier nicht mehr als ein Begleitakkord, oder eine Art Unterstimme.

Das eigentliche Thema, in dem die Tragödie der Mutter und des Sohnes zusammenklingen, ist ein ganz anderes, und damit zugleich wieder ein weiter Ausblick gegeben aus den engen vier Wänden des Bürgerhauses auf das soziale Gebiet.

Ein doppeltes Erbteil hat Oswald vom Vater, die Krankheit und das Temperament; das sinnen-freudige, das der Sonne bedarf und des Lichts, um zu leben, um zu atmen und um rein zu bleiben. Darum wirkt auf ihn die animalische Gesundheit Reginens, in ihrer strahlenden körper-

lichen Frische, wie die Sonne auf Blume und Blatt „Wie sie so vor mir stand, gleichsam mit offenen Armen, um mich zu umfangen — da war es mir klar, daß in ihr meine Rettung sei; denn in ihr ist Lebensfreudigkeit“. — „Lebensfreudigkeit? Kann die Rettung bringen?“ fragt in tiefstem Erstaunen die Mutter; und nach einer Unterbrechung kommt sie darauf zurück: „Was war das doch, was Du von der Lebensfreudigkeit sagtest?“ „Ja die Lebensfreudigkeit Mutter, die kennt ihr hier zu Hause wenig. Ich verspüre sie hier niemals!“ „Auch nicht, wenn du bei mir bist?“ „Niemals, wenn ich zu Hause bin. — Doch das verstehst du nicht.“ „Doch, doch, ich glaube beinahe, daß ich es verstehe — jetzt!“

Sie hat sie nie gekannt, und keiner von denen, die sie erzogen und geleitet haben, hat sie gekannt, diese Lebensfreudigkeit, aus der die Arbeitsfreudigkeit hervorwächst; von der sie auch nichts wußte. Denn sie ist nur gelehrt worden, daß die Arbeit ein Fluch und eine Sündenstrafe sei und das Leben „ein jämmerliches Etwas, mit dem man je früher desto besser zu Ende kommt.“ Die befreiende Botschaft, die in Goethes Worten klingt:

„Wem wohl das Glück die schönste Palme beut?
Wer freudig thut, sich des Gethanen freut“

hat nie in ihrem Herzen einen Widerhall gefunden, finden können, finden dürfen. Denn die jubelnde Glückseligkeit, die da draußen in Licht und Sonne und Sonntagsluft emporträgt zur Reinheit, hier zieht sie herab in den Staub, zur Gemeinheit. „Mutter, ich fürchte mich, hier zu bleiben, sagt ihr Oswald, weil ich fürchte, daß alles was in mir tobt, hier in Unsittlichkeit ausarten könnte. Wenn man auch hier zu Hause dasselbe Leben lebt, wie da draußen, es ist ja doch nicht dasselbe Leben.“ Das sagt ihr ihr Sohn, dessen Seele in diesem Augenblick vor ihr ausgebreitet liegt ohne Hülle

und Schleier, aus dessen Worten eine Lebens- und Thatfreudigkeit sprüht, die ihr das Herz höher schlagen macht und dessen reines Auge noch durch keinen Hauch der Gemeinheit getrübt ist; und auf einmal fällt es wie Schuppen von ihren Augen: „Jetzt sehe ich den Zusammenhang. Jetzt sehe ich ihn zum erstenmal."

Was der Sohn zu werden fürchtet, war der Vater, schon ehe sie ihn kennen lernte; er war gewesen, was jener noch ist; und die Sünde, durch die dann sein Leben und ihres verwüstet und vernichtet wurde, sie war nicht Sünde von Anfang an, sie ward es erst, weil der Boden, in dem der Baum wurzelte, die Bestandteile nicht enthielt, die er brauchte, um gesund zu bleiben: „Es war wie ein Frühlingswetter, wenn man ihn ansah." Und er mußte mit dieser wild empordrängenden Lebensfreudigkeit gebannt werden in den Kreis einer halbgroßen Stadt, „die keine erhebende Freude, sondern nur Vergnügungen zu bieten vermag. Hier mußte er bleiben ohne einen Lebenszweck. Keine Arbeit, der er sich mit allen seinen Kräften hätte widmen können, nur eine Beschäftigung; keine Kameraden, die imstande gewesen wären, mitzuempfinden, was Lebensfreudigkeit ist; — er hatte nur Zechbrüder, er kannte nur Müßiggänger."

Und so wird der eigentlich Schuldige die Gesellschaft; die Gesellschaft, die sich unfähig erwiesen, die angeborene Freudigkeit seiner Seele in sittliche Kraft umzusetzen. Es ist eine Anklage des Dichters, persönlichster Art gegen seine Heimat, die eingehüllt in feuchten Nebeldunst beschränkter Vorurteile, konventioneller Lüge und wortheiliger Moral keine wirkliche Thatkraft und Thatfreudigkeit aufkommen läßt, sondern die besten Söhne zwingt, in die Ferne zu wandern, damit daheim ihr Bestes nicht zum Schlechtesten werde. Eine Anklage, die einerlei, ob sie in dem Umfange und in der Schärfe begründet ist, unter dem Ein-

druck der Menschenschicksale, die in den Gespenstern vor uns sich abgespielt haben, von ergreifendster Wirkung ist; nicht zum wenigsten deshalb, weil auch „da draußen," wo, wie Oswald meint, „man von solchen Dingen nichts mehr wissen will," und wo „Licht und Sonnenschein und Sonntagsluft" zu Lebensfreudigkeit und Thatfreudigkeit laden, die Nebelwolken oft tief und schwer herabhängen. Und wenn es auch dort wohl schwerlich noch Leute giebt, die aus Rücksicht auf die „wirklich Meinungsberechtigten" d. h., mit Pastor Manders Worten, „Männer, die soweit in unabhängiger und einflußreicher Lebensstellung sind, daß man nicht gut unterlassen kann, ihrer Meinung ein gewisses Gewicht beizulegen", so beschränkt sind, ein Gebäude nicht zu versichern, weil man es so auffassen könnte, „als wenn wir nicht das rechte Vertrauen auf die Vorsehung hätten," so kennen wir doch den Einfluß dieser „wirklich Meinungsberechtigten" in andern und ernsteren Fragen und Dingen auch zur Genüge. Wir kennen sie, die Moral, die darauf hinausläuft, um keinen Preis sich „einer schiefen Beurteilung auszusetzen", die Moral, die nicht an der Unsittlichkeit an sich, sondern daran daß sie öffentlich bemerkt wird, Anstoß nimmt, die Moral die innerhalb der vier Wände zu allen möglichen Konzessionen bereit ist, die Moral, die nicht fragt, was wird aus der Wahrheit, sondern was wird aus den Idealen, die Moral, die die Engstrands groß zieht; und nicht minder das Banausentum, das so liberal ist, daß es bereit ist anzuehmen, daß es auch unter den Künstlern Menschen giebt, „die ihren inneren Menschen unverderbt bewahren", und sich dagegen verwahrt, „den Künstlerstand unbedingt zu verdammen". Diese ganze Welt- und Lebensanschauung, wie sie vor allem in der Person und in den Worten des guten Pastors Manders, dieser fleischgewordenen Menschenfurcht, zum Ausdruck kommt, der dabei in seinem felsenfesten Glauben an das Gute im Menschen so

etwas Rührendes, hat, die kennen wir alle auch bei uns und wissen, welchen Schaden sie auch „da draußen“ noch stiften kann und stiftet.

Mehr noch aber als aus den Worten Helene Alvings klingt eine erschütternde Klage und Anklage aus den Worten des unglücklichen Oswald, der mit seiner Sehnsucht nach Licht und Thatfreudigkeit in den heimischen Dunst und Nebel eingesponnen, stammelt: „Die Sonne, Mutter, gieb mir die Sonne.“

Als ein Familiendrama hat Ibsen selbst die Gespenster bezeichnet; und ein solches ist es auch im strengsten Sinne. Durch Bande des Bluts und intimster Erlebnisse sind sämmtliche fünf Personen des Dramas miteinander aufs innigste verknüpft. Manders und Engstrand gehören ebenso in diese Familie hinein, wie Regine. Kein fremdes Auge sieht herein, keine fremde Hand greift von außen ein. Es fehlen durchaus jene Gegensatz- und Ergänzungsfiguren, wie sie, bei sonst ähnlicher Situation, im „Puppenheim“, Rank, Frau Linde und in gewissem Sinn auch Krogstad darstellen. Es kommt dadurch eine düstere Geschlossenheit in das Drama, die durch die streng gewahrte Einheit der Zeit und durch die regenschwere Luft und die Sonnenlosigkeit der landschaftlichen Stimmung zu einer suggestiv wirkenden Symbolik moralischer Enge und Gebundenheit gesteigert wird, die etwas unendlich Beklemmendes nnd Beängstigendes hat. Die Sonne, die am Schluß endlich den Nebel durchbricht, kommt, wie für Oswald, so für uns, zu spät, um befreiend zu wirken. Und die grauenvolle Situation, in der wir scheiden, die Mutter zurückschaudernd vor dem Letzten, ihr Kind durch die „letzte Handreichung“ vom Leben zu befreien, ist nur *ein* Gefühl auszulösen im Stande, das zugleich die *ganze* tragische Entwickelung zusammenfaßt: Besser der Tod als ein solches Leben.

IV. Ein Volksfeind.

Nur wie eine ferne Brandung klingt in die Tragödie des Hauses Alving der große Kampf der Interessen und Leidenschaften, der da draußen außerhalb der vier Wände sich abspielt. Es ist im wesentlichen ein Frauenschicksal, das wir mit erleben, das Los einer einsamen Frau, die wohl gezwungen wird, auch mit den draußen stehenden Gewalten, dem Gespenst der öffentlichen Meinung, der „wirklich Meinungsberechtigten" zu kämpfen, die diesen Kampf aber führt in der Defensive, als Gattin, als Mutter, und in Beiden unterliegt. Die Männer lassen sie dabei im Stich; die einen, weil sie überhaupt die ideellen Werte, um die es sich hier handelt, nicht zu würdigen wissen, die anderen, weil sie, trotz redlichen Wollens, befangen sind in sozialen Vorurteilen, die sie ohne sie je auf ihre innere Berechtigung hin zu untersuchen, überkommen haben, und hinter denen sie, wie hinter Mauern verschanzt, unerschütterlich, unangreifbar sind für jeden Appell an ihr natürliches Gefühl. Nora wie Helene Alving bestätigen das Urteil Lona Hessels: „Eure Gesellschaft ist eine Gesellschaft von Hagestolzen, ihr seht die Frau nicht." Durch diese Fragestellung am Schluß der Stützen der Gesellschaft war zunächst Ibsen von jener Generalkritik der Gesellschaft, die er mit jenem Drama eröffnet hatte, abgelenkt worden.

Im „Puppenheim“ und den „Gespenstern“ war dann der Beweis geführt worden, wie durch jene Nichtachtung der Frauen diese nicht nur für die Lösung der sozialen Aufgabe untauglich gemacht, sondern auch auf ihrem ursprünglichen und eigensten Wirkensgebiet, dem Boden des Familienlebens, teils lahm gelegt, teils auf Abwege gedrängt werden mußten. Im „Volksfeind“ aber kehrte Ibsen wieder zu dem Hauptthema zurück, von dem er ausgegangen: was leistet diese Gesellschaft, die so viele Opfer fordert, was leistet sie? Ist sie fähig, ist sie willens an offen erkannte Schäden bessernde Hand anzulegen, ist sie bereit, einem Führer, der mit unhaltbaren Vorurteilen und moralischen Mißständen aufräumen will, zu folgen? Oder haben die „Stützen“ recht, wenn sie ihre moralische Gebrechlichkeit damit entschuldigen, daß die Gesellschaft es sei, die sie dazu zwinge?

Am Schlusse der „Stützen“ fordert Konsul Bernick seine Mitbürger auf, über ihn zu Gericht zu sitzen und die Entscheidung zu treffen, ob er, weil er der Wahrheit endlich die Ehre gegeben, in ihren Augen verloren oder gewonnen habe.

Diese Frage, die dort nach Lage der Dinge unentschieden bleiben mußte, ist es, die im „Volksfeind“ zum Austrag gebracht wird. Die Anklagen gegen Mängel der heutigen Gesellschaftsordnung, die mehr oder minder kräftig auch in „Puppenheim“ und „Gespenster“ hineinklingen, werden hier nun auf Grund des ad oculos geführten Beweises zusammengefaßt und zugespitzt zu einem Verdammungsurteil gegen die Gesamtheit und zu einer glühenden Verherrlichung des festen Einzelwillens, der um den Preis der Vernichtung der eigenen Existenz durch keine Macht der Welt sich von dem abbringen läßt, was er für recht erkannt, auf die Gefahr hin, dadurch die Gesellschaft selbst in die Luft zu sprengen. Diesen Kampf kann aber nur führen und dieses Urteil sprechen kann nur einer, der einmal als thatkräftiger Mann im öffentlichen

Leben steht und der selbst vom ersten bis zum letzten Augenblicke rein geblieben ist.

Wenn die Frau, Helene Alving, den Kampf führt, ebenso sehr mit den Gespenstern in ihr, die ihr im Blut stecken und ihre Thatkraft lähmen, so hat der Mann, Dr. Stockmann, vermöge seiner ganz fest in sich ruhenden Natur, einen solchen Überfall im Rücken aus dem Lager der eigenen schwankenden Gefühle nicht zu fürchten, er kann daher seine ganze Kraft auf den Kampf in der Front konzentrieren. Noch mehr, er kann, während die Frau bis zuletzt in der Defensive zu verharren gezwungen war, selbst zum Angriff übergehen.

Zweifellos kommt dadurch von vornherein in das Drama ein ungleich lebhafteres Tempo. Der Held ist immer in Bewegung und hält dadurch auch die anderen beständig in Atem. Wenn man im „Puppenheim", den „Gespenstern", ja selbst in den „Stützen der Gesellschaft" von Anfang bis zu Ende unter dem Druck einer schweren, erstickenden Luft zu stehen meint, die von Akt zu Akt sich immer bleierner, drückender auf die Gemüter legt, herrscht im „Volksfeind" entschieden böiges Wetter in der moralischen Atmosphäre, was natürlich auf die Beleuchtung, in der Menschen und Konflikte sich unserem Auge darstellen, nicht ohne Einfluß ist. Die Schatten und die Lichter sind sehr grell. Und da entsteht dann die Frage, ob nicht vielleicht dadurch, im Interesse der reinen künstlerischen Wirkung ebenso sehr wie der Überzeugungskraft der in dem Drama verfochtenen Lebens- und Weltanschauung, manchmal des Guten zu viel gethan ist. Wer zu viel beweisen will, beweist schließlich nichts. An dieser Klippe scheint mir diesmal Ibsen nur mit knapper Not vorbeizusteuern, und nicht ohne daß Mannschaft, Ladung und Schiff dabei einigen Schaden gelitten hätte.

Ich weiß sehr wohl, daß dieses Urteil der landläufigen Meinung über Ibsens Volksfeind widerspricht und ich will

auch von vornherein gern zugeben, daß in den Szenen des vierten Aktes eine so gewaltige dramatische Gestaltungskraft, ein solch sprudelnder Humor, eine so an die Nerven gehende Satire, und ein solch hinreißender Schwung männlicher Überzeugungstreue und Willenskraft miteinander vereinigt sind, wie es in solcher Fülle nirgend mehr sonst bei Ibsen zu finden ist, und die es mehr als zur Genüge erklärt, wie neben den „Stützen“ gerade der „Volksfeind“ ein jubelndes Echo nicht nur in den Kreisen gefunden hat und findet, die mit Dr. Stockmann der heutigen Gesellschaftsordnung den Krieg erklären; sondern auch tief in die Reihen der Verfechter der heutigen Gesellschaftsordnung als ein Wort der Erlösung zur rechten Zeit begrüßt worden ist und wird.

Dem ungeachtet aber überhebt diese allgemeine Sympathie mit dem Thema und dem Helden in einem bestimmten Augenblick uns nicht der Pflicht, besonnen auch hier zu prüfen, nicht, ob wir mit dem Dichter überall einer Meinung sind, sondern ob er von seinem Standpunkte aus psychologisch folgerichtig die Aufgabe gelöst hat, die er sich gestellt hatte. Und da meine ich, muß allerdings die Kritik, im Gegensatz zu dem Ergebnis, zu dem wir beim „Puppenheim“ gelangten, dem Dichter die Gefolgschaft versagen. Sie muß es um so mehr, je stärker hier Ibsen, auch im Gegensatz zu dem Fall Nora Helmer, den Fall Stockmann als einen typischen Fall behandelt wissen wollte, und als wir unter dem faszinierenden Eindruck des vierten Aktes nur zu leicht die hier vorgetragenen und verfochtenen Ansichten identifizieren mit ihrem Wortführer, den innern Wert, der ihnen eigen ist, unbesehen übertragen auf das subjektive Verhalten des Helden und dabei vergessen, was wir in dieser Hinsicht in den ersten Akten mit ihm erlebt haben.

Wenn wir in den älteren Dramen Ibsens ihm vielfach, namentlich in der dramatischen Technik, auf Schillers Spuren

wandelnd begegnen, so berührt er sich hier, so sehr sich seitdem seine Wege von ihm getrennt haben, mit Schiller noch einmal im Grundgedanken. Der Kampf gegen die kompakte Majorität, geboren aus der Erkenntnis der Dummheit und der Gefährlichkeit der Masse.

„Jeder, siehst du ihn einzeln, ist leidlich klug und verständig.
Sind sie in corpore, gleich wird dir ein Dummkopf daraus“,

heißt es in den Xenien; schärfer im „Demetrius“ Sapieha:

„Die Mehrheit?
Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn,
Verstand ist stets bei wen'gen nur gewesen.“

Und Dr. Stockmann sagt: „Die Mehrheit hat niemals das Recht auf ihrer Seite . . . Wer bildet denn die Mehrheit der Bewohner eines Landes, die Klugen oder die Dummen?... Die Mehrheit hat die Macht, leider — aber das Recht hat sie nicht. Das Recht hab ich und einige Wenige, einzelne. Die Minderheit hat immer Recht.“

Es erscheint mir beachtenswert, wie hier die echte Weisheit des Schiller'schen Satzes „Verstand ist stets bei Wen'gen nur gewesen“, erweitert, verschoben, verdreht wird in das Paradoxon „Die Minderheit hat immer Recht“. Es ist das ein Verfahren, dessen sich Dr. Stockmann häufiger bedient, daß er von einer richtigen Beobachtung ausgehend, verallgemeinernd und zugleich übertreibend schließlich zu einer Formulierung kommt, die hart an die Karrikatur streift. Diese Neigung tritt nicht nur in den Szenen der Volksversammlung hervor, wo sie ja aus dem ihm entgegentretenden Widerspruch, der ihn seinerseits zur Übertreibung reizt, psychologisch erklärt ist, sondern von Anfang an. Er ist der Durchgänger, wie er im Buche steht. Sein Bruder, der Bürgermeister, der in der Fülle seiner bürgerlichen Korrektheit ein Geistesverwandter von Thorvald Helmer ist, der durch eine Beimischung von Neid und Hagenstolzen-Hypo-

chondrie — nicht gerade liebenswürdiger wird, ist schwer mit diesem „lästigen Bürger“, wie er ihn einmal nennt, gestraft, der „stets einen angeborenen Hang hat, seinen eigenen Weg zu gehen“, der nicht das mindeste Verständnis für die sittliche Notwendigkeit der Einhaltung des Instanzenweges hat, der gar kein Gefühl dafür hat, daß der Einzelne sich dem Ganzen unterordnen muß, der eben „keine Autorität über sich dulden will,“ und überhaupt, „ohne es selbst zu wissen, einen unruhigen, kampflustigen, aufrührerischen Sinn hat,“ und der vor allem von dem verhängnisvollen Drang beseelt ist, „öffentlich über alle möglichen und unmöglichen Dinge zu schreiben,“ der „kaum, daß er einen neuen Einfall hat — und daran fehlt es ihm nie, — gleich einen Zeitungsartikel oder gar eine ganze Broschüre daraus machen muß.“

Diese Charakteristik, die allerdings nicht aus unparteiischem Munde kommt, entspricht im wesentlichen doch dem Bilde, das wir aus den Handlungen des Dr. Stockmann im Laufe des Stückes gewinnen. Auch in einem weniger von engherziger Interessenpolitik und brutalem Egoismus regierten Gemeinwesen müßte dieser Mann auf die Dauer zu einer öffentlichen Plage werden, insofern zu seinen aufs höchste zu bewundernden sittlichen Eigenschaften die des Verstandes in keinem entsprechenden Verhältnis stehen, weil ihm teils infolge seiner Naturanlagen, teils infolge der völligen Einsamkeit, in der er Jahre lang gelebt hat, das Augenmaß für die Grenzen des Notwendigen und des Wünschenswerten völlig abhanden gekommen ist. Vor allem ist er von zwei falschen Vorstellungen beherrscht: 1. daß das, was er als richtig erkannt zu haben glaubt, auch unter allen Umständen das einzig Richtige ist, daß, weil seine *sittlichen* Beweggründe unantastbar sind, auch seine *Einsicht* allen überlegen sei; und 2., daß es eine heilige Pflicht ist, diese Ansicht im Interesse des Gemeinwohls zu verbreiten. „Ist es denn nicht jedes Staatsbürgers Pflicht,“

erwidert er auf des Bruders Vorwurf, daß er immer gleich rede und drucke, in strahlender Naivität, „sich dem Publikum mitzuteilen, wenn er einen neuen Gedanken hat.“ Wen erfaßt nicht ein Schauder bei der Vorstellung, diese Auffassung der staatsbürgerlichen Pflicht könne je herrschend werden! Und wem leuchtet nicht ein, daß ein solcher Mann, dem jegliches Urteil über die Tragweite seines Handelns abgeht und der wie eine überheizte Lokomobile, ohne Steuer und Bremsvorrichtung blindlings auf jedes Ding, das ihm im Wege steht, aufrennt, nicht nur für seine Freunde, sondern mehr noch für die gute Sache, für die er bereit ist, sich selbstlos zu opfern, eine mindestens ebenso große Gefahr ist, wie für seine in Bosheit und Lüge verstockten Gegner.

Ohne jede Spur von Menschenkenntnis, ist er, ohne es zu ahnen, willenloses Werkzeug in den Händen eines jeden, der seine Schwächen zu benutzen weiß, der seinem blinden Selbstvertrauen, das von Eitelkeit nicht fern ist, zu schmeicheln weiß. Genau so wie Nora Helmer, ist Stockmann vollkommen blind für den berechtigten Kern der Forderungen, die jede Gemeinschaft an die Unterordnung des Einzelnen unter das Gemeinwohl stellen muß, wenn sie bestehen soll. Wenn wir ihn daher im Drama an der Lüge, der Bosheit und nicht zum wenigsten an der Dummheit der verstockten, moralisch und intellektuell versumpften Gesellschaft bürgerlich Schiffbruch leiden sehen, und wenn infolgedessen die Anklagen, die er gegen diese richtet, Kernschüsse sind und als solche wirken, so kann man sich doch darüber nicht täuschen, daß wenn seine Gegner nicht so bodenlos beschränkt und dumm gewesen wären, es ihnen ein leichtes gewesen wäre, diesen Berserker zu bändigen und für ihre niedrigen eigensüchtigen Zwecke, ebenso wie bisher, zu benutzen; und auf der anderen Seite, daß er in einer auf wirklichem Gemeinsinn, redlicher Gesinnung und moralischem Verant-

wortungsgefühl gegründeten Gesellschaft, ebenso zum Störenfried und Unheilbringer wirklich werden könnte, weil er das erste Gebot gemeinnütziger Thätigkeit, Selbstzucht, nicht anerkennt und auch infolge, einer gewissen geistigen Beschränktheit, nicht anzuerkennen vermag.

Vergegenwärtigen wir uns einmal, wie hier der Fall liegt. Dr. Stockmann ist angestellter Beamter der Badegesellschaft, zu deren Begründung er selbst schon vor Jahren, zunächst vergeblich, die Anregung gegeben hat. Das Bad kommt schnell in Aufnahme und die Stadt hat großen Vorteil daran. Plötzlich entdeckt oder glaubt Dr. Stockmann zu entdecken, daß eine Reihe von rätselhaften, typhösen Erkrankungen in der letzten Saison von einer verfehlten Anlage des Wasserwerkes herrühren, infolgederen Bade- und Trinkwasser verseucht seien. Um ganz sicher zu sein, schickt er, ohne einstweilen irgend jemand ins Vertrauen zu ziehen, Proben des Wassers zur Analyse an den „berühmten Chemiker Nissen" dessen Untersuchung bestätigt, daß das Wasser im höchsten Grade bakterienhaltig sei. Jeder andere in Stockmanns Lage und Stellung würde durch diese Gewißheit in schwere Sorgen versetzt werden, nicht nur, weil er aus eigener Erfahrung weiß, wie schwer es ist, diese nur auf Gelderwerb erpichte Gesellschaft zu den ungeheueren Opfern, die der Umbau verschlingen muß, zu veranlassen, sondern weil durch diese Entdeckung an sich, durch die fernere Notwendigkeit, das kaum eröffnete Bad des Umbaues wegen auf mehrere Jahre zu schließen, die Zukunft des Bades, ja in mehr als einer Hinsicht der ganzen Stadt gefährdet ist, von seiner eigenen Existenz die mit dem Bade steht und fällt, ganz abgesehen — und daß möglicherweise, ja wahrscheinlich eine wirtschaftliche Katastrophe eintreten muß, die gerade die Kleinbürger hart, wenn nicht vernichtend, treffen muß. Er wird sich sagen, daß es nur bei dem Aufwand größter Besonnenheit möglich sein wird,

all diesen verschiedenartigen Interessen gerecht zu werden und doch die notwendige Reform durchzuführen. Er wird also zunächst dafür sorgen, daß nichts öffentlich darüber verlautet, ehe die Nächstbeteiligten und Nächstverpflichteten unterrichtet sind, und ehe man sich dort über die einzuschlagenden Wege klar geworden ist und geeinigt hat. Er wird vielleicht, da er auf die Sachlichkeit jener Interessenten nicht allzu viel Vertrauen setzt, sich schon jetzt einen Plan machen, was zu geschehen hat, wenn jene versagen; es wird ihm dabei klar werden, daß, wenn seine und der Direktion Ansichten in diesem Punkte auseinandergehen, er nicht länger Beamter der Gesellschaft bleiben kann. Er wird also eine eventuelle, sofortige Kündigung ins Auge fassen. Dann hat er die Hände frei, und es stehen ihm zwei Wege offen, entweder sich an die Presse zu wenden und im Kampfe gegen die Gesellschaft durch die Aufdeckung des wahren Sachverhalts die Reform zu erzwingen, oder durch Heranziehung der ja an der Existenz des Bades interessierten Bürgerschaft die Mittel aufzubringen, die erforderlich sind, um dadurch auf die Leitung einen Druck auszuüben. Und um hier klar zu sehen, wird er sich vor allem einen Kostenanschlag machen oder machen lassen, und gleichzeitig schon diejenigen Maßregeln in Erwägung ziehen, die notwendig sind, um den aus der Unterbrechung des Badebetriebs erwachsenen Gefahren vorzubeugen.

Was thut und denkt nun Dr. Stockmann? Er ist rein außer sich vor Freude, daß er Recht gehabt hat mit seiner Vermutung: „Da habe ich etwas, das wird Aufsehen in der Stadt machen, eine Neuigkeit! . . Eine große Entdeckung . . Jetzt mögen sie nur sagen, es seien Grillen von mir, Grillen und verrückte Einfälle von mir. Aber sie werden sich hüten. Haha! sie werden sich hüten!" . . . „Diese Badeanstalt, über die ich selbst Broschüren und im Volksboten Artikel über Artikel veröffentlicht habe, die wir den Lebensnerv, die

Lungen, die Pulsadern der Stadt genannt haben . . . ist eine Pesthöhle, ein vergiftetes Grab“ rc. Und auf die Frage, was denn nun geschehen soll, ob es möglich ist, gesundes Wasser zu schaffen, die zuversichtliche Antwort: „das muß möglich sein; sonst ist die ganze Badeanstalt unbrauchbar. Doch das ist keine Gefahr: Ich bin schon ganz mit mir im klaren, was hier zu geschehen hat.“ Er hat ja den gepfefferten Bericht — „vier eng geschriebene Bogen lang“ — schon fertig, der braucht nun blos mit der chemischen Analyse, eben in ein Zeitungspapier geschlagen, durch die Magd an den Bürgermeister geschickt zu werden, und dann ist alles in bester Ordnung. Denn die Wahrheit ist ja nun heraus, und der Bruder, was soll er dazu sagen? „Er wird von Herzen froh sein, daß eine so wichtige Wahrheit an den Tag gekommen“ . . . „Hei wird das eine Aufregung geben!“ Ja, es ist ihm ganz recht, daß die Zeitung gleich morgen über die Entdeckung berichtet, je eher es bekannt wird, desto besser.

An wen denkt er in diesem Augenblick? „Herr Doktor, nun sind Sie der erste Mann der Stadt“. „Ach was! Im Grunde habe ich ja doch nur meine Pflicht gethan. Ich war ein glücklicher Schatzgräber, weiter nichts, indes, trotzdem . . .“ Ja, den angebotenen Fackelzug lehnt er ab: „Nein! nein! von so was will ich nichts wissen . . . und sollte die Badeverwaltung geneigt sein, mir eine Gehaltszulage zu bewilligen, ich nehme sie nicht an! Mein Wort darauf, ich nehme sie nicht an.“ Das ist nun zwar im höchsten Grade uneigennützig gedacht, um so mehr, als wir eben von ihm gehört haben, daß er jetzt „fast so viel verdient, als wir brauchen.“ Aber wenn auch materieller Eigennutz seiner Seele fremd ist, das Eine berührt doch seltsam, daß er in diesem Augenblick nur an sich denkt, nur das Gefühl hat: „Ich fühle mich so von Herzen glücklich! Ja, es ist doch ein herr-

liches Gefühl, das Bewußtsein, daß man sich um Heimat und Mitbürger wahrhaft verdient gemacht hat!"

Von der ungeheueren Verantwortung, die dadurch auf seine Schultern gelegt ist, hat dieser vergnügt lächelnde Schwärmer keine Ahnung. Dies Bild aber, am Schluß des ersten Aktes, muß man festhalten, und sich angesichts dessen die Frage vorlegen, ist eine solche Persönlichkeit für ein gesundes Gemeinwesen ein Gewinn oder nicht, eine Persönlichkeit, die so kindlich leichtsinnig und dabei so von ihrer eigenen Unfehlbarkeit durchdrungen ist, wie dieser Dr. Stockmann?

Ich glaube, keiner wird geneigt sein, diese Frage zu bejahen. Und die folgenden Akte sind nicht dazu angethan, hinsichtlich seiner geistigen Eigenschaften, seiner Urteilskraft vor allem, zu einem günstigern Ergebnis zu gelangen. Auf die plumpen Machenschaften und die hohlen Phrasen des niedrigsten Geschäftsliberalismus, wie er von den edlen Männern Haustad und Billing vertreten wird, fällt er ebenso herein, wie auf die gemeinste Interessenpolitik zur Schau tragende Philisterweisheit des mäßigen Aslaksen mit seiner Phrase von der kompakten Majorität. Ja er giebt diese falsche Münze ebenso kritiklos als echt weiter, wie er sich von dem im Trüben fischenden Haustad die Idee von dem großen Sumpf suggerieren läßt.

Nur die ungeheuere Niedertracht und die alles Maß übersteigende Dummheit, die jetzt auf der anderen Seite entwickelt wird, wie sie vor allem in der Politik des Bürgermeisters sich offenbart, läßt die Thorheit des Helden nicht so grell hervortreten, da seine Grundehrlichkeit, so dumm er sich benimmt, doch wohlthuend und erquicklich durch den Dunst von Gemeinheit und Heuchelei hindurchleuchtet. Ebenso wie Frau Johanna gegenüber der offenbaren Niedertracht, die über ihren ehrlichen Mann herfällt, alle ihre wohlbegründeten Bedenken gegen die Klugheit und Weisheit

seiner Handlungsweise zurückdrängt und sich bedingungslos auf seine Seite stellt, ebenso geht es schließlich unwillkürlich dem Zuschauer und Leser, der im zweiten und dritten Akt Zeuge des Komplotts des Bürgermeisters Stockmann und Genossen gewesen ist, und der in dem Augenblick, wo der unkluge und unbesonnene Reformer in die Defensive gedrängt ist, ihm seine Sympathie nicht versagen kann.

Ein Meisterstück advokatorischer Gewandtheit ist in dieser Beziehung vor allem der vierte Akt. Die bodenlose Heuchelei und Gemeinheit der die öffentliche Meinung regierenden Mächte kommt in der Rede des Bürgermeisters, Aslaksens und Haustads so grauenvoll drastisch und in ihrer verheerenden Wirkung auf die urteilslose Menge zum Ausdruck, daß die gegen sie gerichteten Worte des zum äußersten getriebenen Doktors in jedem Herzen ein jubelndes Echo wecken. Diese Kriegserklärung gegen die leitenden Männer — „Leitende Männer mag ich in der Seele nicht ausstehen . . . sie gleichen den Ziegen in einer ganzen Baumpflanzung; überall richten sie Schaden an; einem freien Mann stehen sie im Wege, wo er sich nur blicken läßt, und am besten wäre es, wir könnten sie ausrotten wie andere schädliche Insekten" — trotzdem sie in dieser Verallgemeinerung eine thörichte Übertreibung ist, und besonders im Munde eines Stockmann, der sich selbst überlassen, gemeinschädlich sein würde — sie schlägt ein, weil sie den, der da vor uns sitzt, den Bürgermeister, moralisch vernichtet; die Anklage gegen die „verfluchte, kompakte, liberale Majorität" als den Feind aller Wahrheit, schlägt ein, wie ein Donnerwetter, denn diese Majorität hat sich in der Person des edlen Vorstands des Hausbesitzervereins, des Mäßigkeitsapostels Aslaksen, vor unseren Augen eben in der schamlosesten Weise prostituiert; und die Anklage schließlich gegen eine verlogene, feile, trotz der großen Worte von Volksbeglückung und Kulturfortschritt rückständige Presse, die von der Lüge lebt, die „das

Land verpestet und wie ein schädliches Thier ausgerottet werden müßte", sie wirkt, dem elenden Geschmeiß, den Billing und Haustad ins Gesicht geschleudert, wie ein befreiendes Gewitter, das die persönliche Schlußfolgerung: „Ich liebe meine Vaterstadt so sehr, daß ich sie lieber ruinieren will, als sie auf einer Lüge emporblühen zu sehen," übertönt. Von hundert Zuschauern im Theater, die bei diesen Worten begeistert Beifall klatschen, ist, ich wette, nicht einer, der, selber in verantwortlicher Stellung und redlichster Absichten bewußt, sich einen so täppischen und unklugen Reformer, wie den Dr. Stockmann des ersten Aktes nicht mit größter Entschiedenheit verbitten würde.

An und für sich ist dieser Mann psychologisch ebenso richtig beobachtet und vor uns aufgebaut wie Nora. Es ist aufs vortrefflichste begründet, wie der einsame Grübler plötzlich nach langen Jahren in ein, wenn auch beschränktes, doch blühendes Gemeinwesen versetzt, den Kopf verliert — „auf mich wirkt das hier, als sähe ich mich in eine lärmende Weltstadt versetzt," sagt er einmal im ersten Akt —; wie er, eine Mischung von großer Gutmütigkeit und peinlichem Gerechtigkeitsgefühl, seine Gesinnung auch bei anderen voraussetzend, sich nach dem äußeren Schein ein Bild der Gesellschaft macht, das weder im Guten noch im Bösen stimmt; wie er, nie daran gewöhnt, seine Denkfähigkeit und Urteilskraft im Austausch der Meinung mit anderen zu schulen, von jedem neuen Einfall, der ihm kommt, über den Haufen gerannt wird, und dadurch, zumal er keine geringe Meinung von sich selber hat, notwendig für seine Umgebung höchst lästig werden muß. Ein Mensch m. e. W., der jene Thatfreudigkeit, die Helene Alving in ihrem Leben so schmerzlich vermißte, im höchsten Grade besitzt, dem die angeborene Farbe der Entschließung noch nicht im mindesten von des Gedankens Blässe angekränkelt ist, und der dabei, in seiner

rein menschlichen Liebenswürdigkeit und Gutmütigkeit die Sympathien, die ihm zufallen, durchaus verdient, der aber stellenweise, und oft gerade in den Augenblicken, wo er seiner geistigen Überlegenheit am sichersten sich wähnt, nicht nur einen Anflug von beschränkter Rechthaberei, sondern auch von unfreiwilliger Komik hat, die selbst der tiefe sittliche Ernst und der sprudelnde Humor in seiner Rede über die Lebensdauer der Wahrheiten und über die Lüge, daß die Mehrheit im Besitze der Wahrheit sei, nicht ganz zu verwischen vermag.

Die große Entdeckung, die er am Schluß macht: „Der stärkste Mann der Welt ist derjenige, welcher allein steht,“ mag die tapfere und gute Tochter, die in ihrem Vater das Ideal des selbstlosen Menschen erblickt, mit gläubigem Vertrauen als Lebensnorm hinnehmen auch für ihn; der Zuschauer aber wird eher geneigt sein, es zu machen wie Frau Johanna, die lächelnd den Kopf schüttelt und sagt: „O, o, lieber Otto!“ Noch einen Schritt weiter auf dieser Bahn und wir streifen an die Karrikatur!

Dieser Schritt ist gethan und die Verzerrung damit auch für jedes Laienauge schmerzlich fühlbar gemacht, in dem Drama, das zwei Jahre nach dem Volksfeind erschien, der „Wildente“.

V. Die Wildente.

Die Verzerrung, von der ich eben als einem der „Wildente“ eigentümliches Merkmal sprach, bezieht sich aber hier nicht wie im „Volksfeind“ bloß auf einen Charakter und die Rolle, die er spielt, sondern sie ist, mit eigentlich nur einer Ausnahme, allen Charakteren eigentümlich. Es erscheint als Absicht des Dichters, nicht nur gewisse Schwächen lächerlich zu machen, sondern geradezu eine bisher von ihm selbst vertretene Lebensanschauung dadurch, daß er sie durch einen Thoren vertreten und in alle Konsequenzen verfechten läßt, bis zum jämmerlichsten Mißerfolg, dem Hohn und dem Gelächter preiszugeben. Es ist eine große Bankerotterklärung, die sich allerdings langsam vorbereitet hat, die aber doch schließlich auch denen, die bis dahin mit vollstem Verständnis die Gedankengänge des Dichters begleitet hatten, in dieser Schroffheit und Bitterkeit überraschend und verwirrend kam, um so mehr da gleichzeitig hier zum ersten Male jener merkwürdige Symbolismus Ibsens mit der ihm eigentümlichen, in Zeichen redenden, Geheimsprache den Personen und den Situationen und Konflikten des Dramas seinen Stempel aufdrückte und so zu der moralischen eine ästhetische Trübung hinzukam. Man merkte erst allmählich, daß man das Glas anders einstellen mußte, als man es bisher bei Ibsen gewohnt war, um diesmal die Absicht des Dichters richtig zu verstehen und seine Gestalten richtig zu

sehen. Aber auch derjenige, der diese Vorbedingung zu erfüllen, willens und im stande war, konnte sich darüber nicht täuschen, das auch dann immer noch die Rechnung nicht rein aufging, daß noch immer ein Satz von unbefriedigten Empfindungen zurückblieb, der sich erklärte aus einem Zuviel von Motiven, die in ihrer Fülle einander beeinträchtigend, eine Durch- und Herausarbeitung jedes einzelnen unmöglich machten, und dadurch den Eindruck des Unfertigen und Zusammenhangslosen hinterließen. Auch das wird allerdings weniger fühlbar für den, der wie wir, dies Drama im innigsten Zusammenhang mit seinen unmittelbaren Vorgänger betrachtet, weil wir dann für manches hier nicht Ausgesprochene oder nur Angedeutete die Erklärung oder Auflösung in den früheren Konflikten und Gestalten finden, und zugleich sehen, wie lange diese Ideen und Charaktere sich vorbereitet und gradweis entwickelt und verschärft haben.

Schon in den „Stützen der Gesellschaft" sind wir ihm begegnet, dem neurasthenischen Phrasendrescher und Tagedieb, der stets „die Fahne der Idee" hoch hält, der dort als Kontrast- und Episodenfigur sein Dasein führt, und der hier im Vordergrunde als Erfinder und Familienvater ebenso viel Geschrei und ebenso wenig Wolle produziert wie jener, und dem die tägliche Lüge im großen wie im kleinen ein Lebensbedürfnis ist, wie Essen und Trinken. Auf der anderen Seite führt eine direkte Linie von Lona Hessel, die die moralischen Grundlagen des Hauses Bernick wieder herzustellen sich berufen fühlte, über Frau Linde zu Pastor Manders, zu Dr. Stockmann, und von Dr. Stockmann zu Gregers Werle, dem Mann der idealen Forderung.

Es ist wie eine Reihe jener Porträts, die mit einem Menschengesicht anfangen und in eine Tierfratze endigen. Jeder neuen Zwischenstufe wird ein wenig zugesetzt und gleichzeitig ein wenig abgenommen, so wenig, daß man es

im Augenblick kaum merkt; erst wenn ein Glied aus der Reihe ausgeschaltet wird, wird man stutzig. Ähnlich verhält es sich auch mit der Lebensanschauung, die verfochten wird. Durch kleine Verschiebungen, Abschwächungen hier und Verschärfungen dort wird aus dem siegreich überzeugungsvollen Kampf gegen die Lüge in den „Stützen der Gesellschaft“, unter den ungeschickten Händen des Pastor Manders aus dem Kampf für die Wahrheit ein Kampf für die Ideale, die ihm höher stehen, als die Wahrheit, schiebt Dr. Stockmann an dieser Stelle den Kampf gegen die Wahrheiten, die sich überlebt haben, die so alt geworden sind, daß sie auf dem besten Wege sind, eine Lüge zu werden, und den letzten Schritt thut in der Wildente Dr. Relling mit dem Satz: „Warum gebraucht ihr immer das Fremdwort „Ideale“, wir haben ja das schöne deutsche Wort „Lügen“, und mit der Lehre von der „Notwendigkeit der Lebenslüge für den Durchschnittsmenschen“.

In Dr. Stockmann hat der Wahrheitsfanatismus aus vollster freudiger Überzeugung noch einmal einen, allerdings nur ideellen, Triumph gefeiert. Bei ihm ist noch alles Licht, und trotz der wider Willen hereinspielenden, gelegentlichen ironischen Streiflichter, die auf die Gestalt des liebenswürdigen Draufgängers fallen, steht hinter ihm und steckt in ihm der Dichter mit der vollsten, menschlichen Sympathie.

In seinem Nachfolger Gregers Werle aber ist alles Licht und alle reine Freudigkeit ausgelöscht, nur der beschränkte, verbohrte Fanatiker ist geblieben. Das Unglück, das wir uns bei Dr. Stockmann nur in der Perspektive als möglich ausmalten, wird hier von diesem Fanatiker mit wahnwitzigem Starrsinn vor unseren Augen, man möchte sagen, an den Haaren herbeigezogen, und das kleine Kapital von Sympathie, über das er nach den Szenen des ersten Aktes infolge seiner Ehrlichkeit, Selbstlosigkeit und aufopfernden Freundesliebe verfügt, ist am Schluß bis auf den letzten Rest verbraucht. Mag er

seine Bestimmung erfüllen, der Dreizehnte bei Tische zu sein und als moralischer Bankrotteur seinem Leben ein Ende machen, wir weinen ihm keine Thräne nach. Der Dichter auch nicht. Im Gegenteil. Denn so sehr wir seine Absicht verkennen würden, wenn wir ihn jetzt auf die bedenkliche Lehre von der Notwendigkeit der Lebenslüge festnageln und mit der brüchigen Philosophie des Dr. Relling in allen Punkten identifizieren wollten, darüber kann kein Zweifel bestehen, daß das persönliche Urteil Rellings über Gregers Werle, über seine sittliche und geistige Minderwertigkeit und seine daraus hervorgehende Gemeingefährlichkeit jetzt ebenso Ibseus Überzeugung entspricht, wie er im Volksfeind sich mit Dr. Stockmann eins fühlte.

Aus der trüben Erkenntnis wie wenig der Dnrchschnittsmensch als Einzelwesen und als Gesamtheit es wert ist, daß eine Persönlichkeit sich für sein sittliches oder materielles Wohl aufopfert, daß das „Kreuzige, Kreuzige ihn!" immer die einzige Antwort der Masse ist auf die Botschaft selbstloser Menschenliebe, aus dieser trüben Erkenntnis ist auch eine Geringschätzung, oder geringere Schätzung wenigstens, des sittlichen Wertes solcher Bemühungen an sich geboren. Wer an so minderwertige Objekte so viel Kraft verschwendet, beweist, daß ihm die rechte Einsicht in das Leben fehlt. Die Züge des idealen Wahrheitsfreundes und Volksbeglückers verzerren sich zur Fratze des Narren, der in seinem beschränkten Übereifer eine pathologische Erscheinung darstellt. Eine grenzenlose Welt- und Menschenverachtung atmet das Stück und zugleich eine grenzenlose Lebensmüdigkeit. Und insofern ist es charakteristisch, daß die persönliche Stellung des Dichters zu den Charakteren und Konflikten hier in der Regel am schärfsten zum Ausdruck kommt durch den moralisch Schiffbrüchigen Relling, der sich eine neue Philosophie auf der Lehre der „Notwendigkeit der Lüge zum Leben" aufbaut.

Wie Dr. Stockmann entdeckt, daß die ganze Badeanstalt ein vergifteter Sumpf ist, und fortan seine Aufgabe darin erblickt, diesen Sumpf auszurotten, entdeckt Gregers Werle eines Tages, daß das Haus seines Freundes Hjalmar Ekdal, „der großen, arglosen Kinderseele“ auf einer Lüge sich aufbaut; und sofort weiß er, worin seine Lebensaufgabe besteht, den Freund aus diesem Sumpfe zu retten. Aber schon aus der Art, wie er im ersten Akt nach dem Aufschlusse über Hjalmars Häuslichkeit, die er teils durch diesen selbst, teils durch seinen Vater erhalten, seine Aufgabe faßt, im ersten Akt, wo der Dichter es noch geflissentlich vermieden hat, das einseitig Bornierte in ihm zu betonen, muß für den kritischen Betrachter ein Bedenken aufsteigen. Es ist nicht das persönliche, tiefe Interesse für den Jugendfreund — der ist ihm ziemlich gleichgültig, er hat sich Jahre lang nicht um ihn gekümmert, — sondern die Aufgabe, die ihm winkt, die Idee: hier kann ich zeigen, was ich für ein Kerl bin, die ihn ganz gefangen nimmt, und die ihn sich Hals über Kopf in ein Unternehmen stürzen läßt, dessen Umfang und Tragweite er gar nicht kennt. Es ist ihm schließlich ganz einerlei, was daraus wird, wenn er nur in die Möglichkeit versetzt wird, seine ideale Forderung an den Mann zu bringen. Nun ist er zwar, wie wir aus seinen mit Relling über dieses Thema gewechselten Worten im zweiten Akte erfahren, von jener Jugendeselei, in der er „in allen Bauernkathen umherlief und die ideale Forderung präsentierte,“ zurückgekommen. Er hat die Erfahrung machen müssen, daß sie ihm dort niemand honorierte, aber die Forderung selbst erhält er in ihrem ganzen Umfang aufrecht, wenn er sie auch jetzt nur bei einem „wirklichen, echten Menschen“ geltend macht. Hier kommen wir eben auf etwas Neues: „Sie leiden an einem komplizierten Fall,“ sagt Relling, „zuerst dem gichtischen Rechenschaftsfieber; und dann — was schlimmer ist —

phantasieren Sie sich immer in ein Anbetungsdelirium hinein; immer wollen Sie etwas außer Ihren eigenen Angelegenheiten zu bewundern haben."

Das Unglück will es, daß er aus diesem Bewunderungsdelirium heraus seinen Freund Hjalmar für einen „wirklichen echten Menschen" in diesem Sinne hält, ohne zu ahnen, daß er auch diesmal wieder mit seiner Forderung nur in eine Hütte kommt, in der keine zahlungsfähigen Leute wohnen. Denn Freund Hjalmar, der Mann der Entschlüsse von übermorgen, der Erfinder und Familienversorger, der durch seine Erfindung, über die er jeden Tag nach Tisch auf dem Sofa nachdenkt, das Selbstgefühl „des Greises mit dem Silberhaar" von den Toten auferwecken will, einstweilen aber seinen Thatendrang an doppelt bestrichenem Butterbrot, der Jagd in der Bodenkammer, der „amüsanten" Beschäftigung, ein altes Jagdgewehr, mit dem man nicht mehr schießen kann, „auseinander zu nehmen, rein zu machen, mit Knochenfett einzuschmieren und wieder zusammenzusetzen," und geschwollenen Redensarten befriedigt und „seine Melancholie abgerechnet, sich so wohl befindet, als ein Mensch nur wünschen kann," hat ebenso wenig den Drang, sich seine Häuslichkeit, in der er sich so wohl fühlt, — „Es ist doch unser Heim und ich sage, hier ist gut sein", sagt er gerade in dem Augenblicke, als Gregers klopft, — durch moralische Bedenken irgend welcher Art verekeln zu lassen, wie sein Vater, „der Greis im Silberhaar", „der thatkräftige Mann am Rande des Grabes," ein anderes Ziel der Sehnsucht hat, als eine gefüllte Kognakflasche und freie Jagd auf dem Hausboden.

Die tragikomische Ironie aber beruht darin, daß Gregers, voreingenommen teils durch die, wie sich später herausstellt, in diesem Falle falschen Anklagen seiner schwer hysterischen Mutter, teils durch die fixe Idee, daß sein Freund Hjalmar

eine Wildente sei, die auf den Grund gegangen, um im Dunkeln zu sterben — während er in Wirklichkeit vielmehr ein Frosch ist, der auf den Grund gehört — seine Hauptaufgabe darin erblickt, ihn gerade von der einzigen Person zu trennen, der er es allein zu verdanken hat, daß er nicht in wüstem Bummelleben zu Grunde gegangen ist; daß er nicht erkennt, wie diese Frau, trotz ihrer Vergangenheit, trotz ihrer geistigen und sittlichen Beschränktheit in Wirklichkeit die bessere Hälfte in dieser Ehe ist, und das den Freund aus diesem „Sumpf" befreien, nicht ihn heben, sondern tiefer hinabstoßen heißt, zu den Molvig und Relling und den Stammgästen der Frau Eriksen.

Ein geradezu diabolischer Humor liegt ferner darin, daß er, als echter Quacksalber, wie ihn Relling einmal nennt, sich bei seiner Kur nicht nur in der Diagnose irrt, sondern daß er auch bei den Mitteln, die er anwendet, es in der Dosis versieht. Die Dosis idealer Forderungen, die er dem guten Hjalmar nolens volens eintrichtert, ist für diese schwache Konstitution viel zu stark. Statt moralisch zu transpierieren, wie er erwartet, und in der Einsamkeit seinen besseren Menschen wiederzufinden, ist die einzige Folge, daß der Patient zunächst sämtliche moralische Lehren, die er hat schlucken müssen, unverdaut wieder von sich giebt, und dann, wie von einem Fieberdelirium gepackt, dem Arzt einfach durchgeht und sein erschüttertes seelisches Gleichgewicht mit Molvig und Relling in der Kneipe wieder herzustellen sucht.

Und ferner liegt ein diabolischer Humor darin, daß der Quacksalber, als dieselbe Kur, die er mit falschen Mitteln am unrechten Ort eingeleitet, von andern Leuten am rechten Ort mit richtigen Mitteln versucht wird, d. h. als sein eigener Vater und Frau Sörby, genau nach seinem Rezept, eine echte Ehe schließen, die auf volles Vertrauen gegründet ist, auf volle und ganze Offenherzigkeit von beiden Seiten,

nachdem „eine gegenseitige Verzeihung der beiden Sünder“ stattgefunden hat, diesem Fall und seiner Nutzanwendung auf den Fall Hjalmar Ekdal total wehrlos gegenübersteht.

Ja in der That, es ist trotz aller herben Menschenverachtung und Bitterkeit, die schon aus der Problemstellung sich ergiebt, in diesem Konflikt, in dem Gregers Werle in der Rolle des moralischen Quacksalbers sich so grenzenlos blamiert, in den Szenen, in denen wir einen Einblick in das Seelenleben der negativen Persönlichkeit Hjalmer Ekdals, in das wunderbar muffig-phantastische Milieu dieser gestrandeten Familie gewinnen, eine solche Fülle von Humor und Satire zusammengedrängt, daß alle Vorbedingungen zu einer großartigen, echten Komödie, die mit einem schallenden Hohngelächter schließen müßte, gegeben sind.

Nun ist aber mit dem Problem des komisch wirkenden Menschenbeglückungsdilettantismus ein zweites verknüpft worden, das so tiefernst, so rührend, erschütternd und zugleich im Ausgang so herb tragisch ist, daß seine Schatten die humoristisch-satirischen Lichter völlig aufsaugen und die komischen Masken der Träger dieser Handlung ins Grausige verzerren.

Nur eine Persönlichkeit nimmt die ideale Forderung, mit der Gregers Werle hausieren geht, ernsthaft auf; und das ist gerade die, die zwar im höchsten Sinne zahlungsfähig ist, weil sie über ein noch von keiner Leidenschaft und keiner Schuld angegriffenes Kapital von sittlicher Kraft verfügt, der aber in ihrer kindlichen Reinheit und Unerfahrenheit jede Einsicht in den wahren Zusammenhang der Dinge und das Maß und den Geltungsbereich, der von jedem Einzelnen zu erfüllenden Pflichten abgeht: Hedwig! Das Gegengift gegen die moralische Gewaltkur Gregers, das Hjalmar in seiner grenzenlosen Oberflächlichkeit und in seinem schamlosen Egoismus, Gina in ihrem derben, nur auf Thatsachen reagierenden Wirklichkeitssinn besitzt, ist ihr versagt: „Auf der Schwelle zwischen Kind

und Jungfrau, in jener Hochspannung der Gefühle, die keine Steigerung mehr verträgt und die doch ein krankhaftes Verlangen danach hat," ist sie für die gefährliche Suggestion des verschrobenen Gregers Werle ein nur zu sehr veranlagtes Objekt. Dem thörichten Gedanken, durch ein schlagendes Beispiel großer, freiwilliger Opferstimmung den durch seine Mittel außer Rand und Band geratenen Freund Hjalmar wieder in die Bahn einzulenken, die er für die allein richtige hält, öffnet sich ihre junge Seele mit schwärmerischer Begeisterung: „Wer einen Menschen wahrhaft liebt, der muß bereit sein, das Beste was er auf der Welt kennt und besitzt, opferwillig für ihn hinzugeben." Dieser Gedanke kaum hingeworfen, schlägt Wurzel iu ihrem Innern und gewinnt Macht über ihr Denken und Fühlen: sie beschließt ihr Liebstes, die Wildente, zu opfern. Freilich in der kühlen Morgenfrische sträubt sich ihr ursprüngliches, gesundes Gefühl noch einmal dagegen: „Gestern Abend . . . fand ich etwas so Schönes darin, aber als ich geschlafen hatte und darüber wieder nachdachte, fand ich weiter nichts darin." Aber unglücklicherweise hat der thörichte Berater Gelegenheit, ihr noch einmal den Gedanken von der Notwendigkeit und Verdienstlichkeit des freiwilligen Opfers zu suggerieren, ihr „den wahren, freudigen, mutigen Opfersinn" als ihre Pflicht vorzugaukeln. Die brutale Behandlung des kaum aus seinem Rausch erwachten Hjalmar thut das Ihrige dazu, den wankend gewordenen Entschluß zu befestigen. Sie ist bereit, mit eigener Hand das Liebste zu opfern. In höchster, seliger Erregung umspannt die kleine, tapfere Hand die totbringende Waffe. Da hört sie von den Lippen desselben Mannes, dessen Leben zu erhalten ihr Lebensinhalt war, das brutale Wort: „Hedwig ist mir im Wege. Sie nimmt mir die Sonne von meinem ganzen Leben," und mehr als das, den schnödesten, aus seiner gemeinen, keines Opfers fähigen Seele geborenen Zweifel: „Wenn ich sie fragte:

„Hedwig, bist Du bereit, für mich das Leben zu lassen? . . . Ja danke schön, Du solltest schon hören, welche Antwort ich bekäme.“ Und da giebt sie die Antwort, indem sie ohne Zucken die Waffe gegen das eigene Herz richtet.

„Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert,“ möchte man auch hier sagen. Und doch ist das, was hier geschehen, viel grausamer, viel widernatürlicher und empörender. Denn ein verschrobener Narr war es, der ihr die Waffe in die Hand drückte, und ein erbärmlicher Lump, der nicht einmal den Schuß Pulver wert ist, der ihn selbst aus dem Leben beförderte, ist es, dem zwecklos dies Opfer gebracht wird.

Die trübselige Lebensphilosophie aber, die in den Worten gipfelt: „Nehmen sie einem Durchschnittsmenschen die Lebenslüge und sie nehmen ihm gleichzeitig das Glück,“ und die auch jetzt noch der Meinung ist, „das Leben könnte schon ganz gut sein, wenn wir nur vor diesen lieben Gläubigern verschont blieben, die uns Armen das Haus einlaufen mit ihren idealen Forderungen,“ die paßt wohl als cynischer Schlußakkord zu der Tragikomödie des Hauses Ekdal, die den Namen führen könnte: „Der Narr als Erzieher,“ aber sie vermag die Dissonanz nicht aufzulösen, die diese zwecklose Hinopferung weckt. In der That, so innig verschlungen Hedwigs Gestalt und ihre Schicksale mit den Gliedern des Hauses Werle und Ekdal scheinen, innerlich hängt ihr Schicksal und ihre tragische That freiwilliger Selbstaufopferung nur sehr lose mit dem Hauptproblem der „Wildente“ zusammen.

Zweierlei tritt uns, außer der veränderten Lebens- und und Gesellschaftsperspektive bei diesem Drama Ibsens als neu in seiner Kunst entgegen. Einmal das allerdings bereits früher gelegentlich zu Tage getretene, hier aber zum erstenmal, wie mir scheint, als bewußtes Kunstmittel durchgeführte Verfahren, den Zuschauer möglichst lange über den Charakter

der auftretenden Personen und über den wahren Gehalt in der Vergangenheit liegender Ereignisse im Ungewissen zu lassen, ja ihn geradezu zu täuschen und irrezuführen. Die Menschen treten alle zunächst mit Masken auf, oder richtiger hinter einem Schleier, der sich erst allmählich lüftet. In der ersten Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn Werle erscheint letzterer entschieden in ungleich günstigerem Licht als der Vater, nicht zum wenigsten auch dank der Beleuchtung, in der dort die Vergangenheit sich darstellt. Je weiter das Stück vorrückt, desto mehr werden wir irre an der Richtigkeit der damals gegebenen Perspektive, und zwar nicht nur weil Gregers sich so thöricht benimmt, sondern auch weil wir von anderer Seite über die häuslichen Zustände im Werleschen Hause, den Charakter der Mutter ꝛc., neue Aufklärung bekommen, so daß am Schluß unser Urteil über den alten Werte erheblich milder sein wird, als wir unter dem Eindruck des ersten Aktes für möglich hielten. Ähnlich ist es mit Frau Sörby. Am auffallendsten ist dies Bestreben, uns zunächst auf eine falsche Spur zu locken, bei Hjalmar, wenn es auch, was bei seiner Persönlichkeit natürlich ist, hier nur für einige Szenen von Erfolg ist; er lüftet den Schleier sehr schnell; aber im Eingang erscheint er lediglich als ein gutmütiger, etwas einfältiger, weltfremder Mensch, der vom Schicksal unverdient hart mitgenommen ist. Immerhin ist auch hier schon der Schleier so weit gelüftet, daß seine Minderwertigkeit und infolgedessen seine Überschätzung durch Gregers uns einleuchtet. Eine ähnliche Umwandlung, diesmal zum besseren, die aber auch nicht in einer innern Entwickelung, sondern lediglich in der angedeuteten Methode der allmählichen Enthüllung des thatsächlich fertigen Charakters ihren Grund hat, können wir an Relling beobachten, der abgesehen von allem andern durch die kleine Szene mit Frau Sörby auf einmal in einem neuen Lichte erscheint. Ähnlich gewinnt Gina, je länger wir sie beobachten. Nur

Hedwig ist von Anfang bis zum Schluß in denselben zarten, reinen Konturen gehalten.

Das zweite Element, das hier zum ersten Mal stärker und beherrschender hervortritt, ist das Symbolische. Es spielt ja auch in den früheren Stücken schon zweifellos ein Rolle, aber doch ganz anderer Art. Dort wird gern, wenn sich die Gelegenheit bietet, das Thatsächliche symbolisch gefaßt, ausgebeutet: in den „Stützen der Gesellschaft" das halbverfaulte Schiff, im „Volksfeind" der Sumpf, in den „Gespenstern", die Gespenster der anerzogenen falschen Meinungen, von denen wir nicht loskommen können. Hier aber erscheint das Symbolische zuerst als Selbstzweck. Nicht etwas an und für sich im Drama Vorhandenes wird in ein Symbol verwandelt, sondern es wird etwas in das Stück hineingebracht, das an und für sich gleichgültig ist und nur durch die symbolische Deutung, die ihm gegeben wird, Bedeutung bekommt. So hier die Wildente; sie ist das Schulbeispiel, an dem Gregers Hjalmar seine moralische Rettungstheorie veranschaulicht. An diesen symbolischen Kern schießen, nun, wie einem geheimen Naturgesetz folgend, eine ganze Reihe mehr oder minder innig damit zusammenhängender symbolischer Vorstellungen und Bilder an. Die Wildente ist zunächst das Symbol für den alten Ekdal, er ist flügellahm geschossen und hat sich in den Grund gebohrt und ist so lange darin gewesen, daß er, wie sie, „das richtige, wilde Leben vergessen hat".

Es ist bezeichnend, daß niemand an diesem Gedankenspiel mit geheimen, symbolischen Deutungen mehr Freude hat, als Gregers. Kaum hat er das Bild der Wildente, so wird ihm auch der wilde Hund, der nach ihr taucht und sie heraufholt, zum eignen Symbol; er selbst ist der flinke Hund, der auf den Grund nach Wildenten geht. Er ist es auch, der mit Hedwig über die Tiefe des Meeres philosophiert,

als die ihr bisweilen der Bodenraum erscheint und der ihr dann, als sie das selbst eine dumme Idee nennt, vorwurfsvoll sagt: „Das sollten Sie doch nicht sagen"; der auf ihren Einwand: „Ist es ja doch nur ein Bodenraum," sie eindringlich fragt: „Sind Sie dessen so sicher?" „Daß es ein Bodenraum ist?" „Ja wissen Sie das so gewiß?" und sie dadurch in unendliche Verwirrung versetzt. Aus solchen Gedankengängen heraus ist man auch geneigt, dem alten Jagdgewehr, das zu nichts mehr nütze ist, und nur noch auseinandergenommen und geputzt wird, eine symbolische Bedeutung für den alten Ekdal zuzuschreiben, und hinter dem Umstande, daß der alte Graukopf, „der Mann im Silberhaar", den sein Sohn immer im Munde führt, thatsächlich eine fuchsige Perrücke trägt, einen tiefen symbolischen Sinn zu suchen. Genug, es beginnt hier zum ersten Mal jene eigentümlich geheimnisvolle, symbolische Atmosphäre Menschen und Konflikte zu umspielen und zu umhüllen, die seitdem für Ibsen und seine Gestalten die Lebensluft werden sollte.

VI. Rosmersholm.

Auf dem im westlichen Norwegen gelegenen Herrensitz Rosmersholm, seit Jahrhunderten im Besitz der Familie Rosmer, einer der vornehmsten und angesehensten des ganzen Landes, deren Glieder dem Staate seit langen Generationen in höchsten Ehrenstellen als Beamte, Geistliche, Militärs gedient haben, und die besonders in ihrem heimischen Distrikte eines autoritativen Ansehens sich weit über den Kreis der Gutsangehörigen erfreuten, haben sich kurz hintereinander zwei Vorgänge ereignet, die namentlich hinsichtlich ihres innern, ursächlichen Zusammenhanges Anlaß zu den abenteuerlichsten Gerüchten und weitauseinandergehenden Vermutungen geben sollten.

Auf Rosmersholm lebte seit einer Reihe von Jahren der letzte des Geschlechts, Johannes Rosmer, der, eine stille Gelehrtennatur, nachdem er das Pfarramt, das er einige Jahre mit Erfolg bekleidet, um ganz seinen Studien sich widmen zu können, niedergelegt hatte, wenig an die Öffentlichkeit trat, trotzdem aber sich in der ganzen Gegend des höchsten Ansehens und der größten Beliebtheit bei Vornehm und Gering erfreute. Man schätzte seinen makellosen Charakter und seine Leutseligkeit, die ihm, im Gegensatz zu seinen Vorfahren, die mehr Respekt als Liebe genossen hatten, gerade bei den Eingesessenen seines Distrikts ein großes Vertrauen erworben hatte. Um so lebhaftere Teilnahme erregte schon seit langer Zeit, was

über seine häuslichen Verhältnisse verlautete. Seine Frau, eine zarte aber sehr leidenschaftliche und leicht erregbare Natur war schon seit Jahren schwer leidend. Es war ein öffentliches Geheimnis, daß zu körperlicher Krankheit, die Nachkommenschaft ausschloß, sich auch eine des Gemüts gesellt hatte, und daß der Zustand der armen Kranken, die mit größter, hingebender Liebe von ihrem Manne unter Beihilfe einer zur Pflege engagierten jungen Dame, Fräulein West, der mittellosen Adoptivtochter eines vor wenigen Jahren verstorbenen Distriktsarztes in den Finnmarken, gepflegt wurde, den Angehörigen oft Anlaß zu ernster Sorge gab. Als man daher eines Tages erfuhr, daß die Unglückliche in einem Anfall von Verfolgungswahn oder was sonst, die Wachsamkeit ihrer Pfleger täuschend, sich durch einen Sprung in den am Park vorbeifließenden reißenden Bach das Leben genommen, war man von diesem Ausgange nicht so sehr überrascht, wenn auch das Schicksal Rosmers allgemeinste Teilnahme erregte. Rosmer selbst aber schien den Schlag leichter zu verwinden, als man vielleicht geglaubt. Es war, als sei eine Last von ihm genommen, und so wenig er auch jetzt eigentlich in die Öffentlichkeit trat, so spürten doch alle, die mit ihm in Berührung kamen, eine gewisse, früher an ihm nicht gekannte, Lebensfreudigkeit. Seine Studien schienen ihn jetzt mehr denn je auszufüllen und zu befriedigen; und den nächsten Hausgenossen entging nicht, daß die rege und verständnisvolle Teilnahme, die er für diese Dinge bei der Freundin und Pflegerin der Verstorbenen, die nach der Katastrophe im Hause geblieben war, fand, zu dieser Wandlung nicht wenig beitrug. Eben diesen entging aber auch nicht, daß er auf seinen täglichen Wegen die Stelle, an der seine Frau den Tod gesucht und gefunden, ängstlich vermied, trotzdem es ihn zu großen Umwegen zwang. Immerhin erschien die Zeit nicht mehr allzu fern, wo auf den Ruinen des alten Glücks sich ein neues aufbauen, Rosmersholm eine

neue Herrin erhalten und der jetzt dreiundvierzigjährige Rosmer in einer auf höchster, geistiger Interessengemeinschaft begründeten zweiten Ehe das Glück finden sollte, das ihm in der ersten versagt geblieben. Man sprach auch davon, daß es nun vielleicht gelingen könne, Rosmer aus seiner, bisher durch die häuslichen Verhältnisse, mindestens ebenso sehr wie durch sein angeborenes Temperament zu erklärenden Zurückgezogenheit zu reißen, und das Ansehen seines alten Namens und seine persönliche Beliebtheit im Kampf der politischen Parteien gegen den gefährlich überhandnehmenden politischen und religiösen Radikalismus zu verwerten. Man gab sich in konservativen Kreisen sogar der Hoffnung hin, er werde sich gewinnen lassen für die Leitung einer neuen, antiradikalen Zeitung, die die gefährlichen, umstürzlerischen Bestrebungen des radikalen „Leuchtthurms“, der mit ebensoviel Geschick wie Rücksichtslosigkeit von einem gesellschaftlich verrufenen Menschen, Peter Mortensgard, geleitet wurde, bekämpfen und paralysieren sollte. Man durfte um so eher darauf rechnen, als Rosmers eigener Schwager, der Bruder seiner verstorbenen Frau, Rektor Kroll, sich in dieser Hinsicht sehr zuversichtlich und hoffnungsvoll aussprach. Denn Kroll, obwohl er in den rund anderthalb Jahren, die seit jenem traurigen Ereignis verstrichen waren, aus Scheu, durch seine Anwesenheit die Wunde in Rosmers Herzen aufzurühren, mit jenem wenig oder gar keine Fühlung mehr gehabt hatte, zweifelte nicht einen Augenblick an dem Erfolg, nicht zum mindesten deshalb, weil ihm wohl bewußt war, wie außerordentlich empfänglich Johannes Rosmer „für äußere Eindrücke“ sei. Wie groß und wie peinlich mußte daher für alle Gutgesinnten das Erstaunen und das Befremden sein, als eines schönen Morgens in der konservativen Amtszeitung plötzlich ein, in den schärfsten, maßlosesten Ausdrücken abgefaßter Angriff gegen eben diesen Johannes Rosmer zu lesen stand, der ihn nicht nur als

heimlichen „Verräter an der guten Sache," als eine „Judasnatur", als einen Mann, der aus gemeinsten, streberhaften Motiven den Abfall jetzt frech bekenne, brandmarkte, sondern auch in allerlei geheimnisvolle Andeutungen auslief, die weitere Enthüllungen über „unheilvollen Einfluß, der sich möglicherweise sogar auf Gebiete erstreckt, die wir vorläufig nicht zum Gegenstand öffentlicher Erörterungen machen wollen," in Aussicht stellte. Und wer vielleicht noch einen Augenblick geneigt sein mochte, hier Mißverständnis und Verläumdung zu vermuten, der ward zu seinem Befremden eines Besseren belehrt, indem gleichzeitig das radikale Blatt sich ermächtigt erklärte, Rosmer für seine Bestrebungen und Ansichten als Gesinnungsgenossen in Anspruch zu nehmen. Ja, als ob auf einmal geheime Schleusen sich geöffnet hätten, brach plötzlich von allen Seiten eine Flutwelle von Gerüchten, Reden, Anzeichen herein, die das ganze Charakterbild Johannes Rosmers zu überspülen und zu untergraben drohte. Gerade in den Tagen war Rosmers ehemaliger Lehrer, ein im Trunke und in Gemeinheit verkommenes Genie, Ulrik Brendel, in der Gegend wieder aufgetaucht, hatte sich in den Kneipen nicht nur Rosmers Gönnerschaft gerühmt, sondern hatte sogar eine direkte Empfehlung aus Rosmersholm an Mortensgard vorweisen können. Und wieder von einer anderen Seite, man wußte nicht recht, woher es kam, da krochen aus dem Dunkel hervor geheimnisvolle Andeutungen über schändliche Dinge, die im Stammsitz der Rosmer, im Hause des ehemaligen Pfarrers sich abgespielt hätten: Der Selbstmord der Frau sei keine Wahnsinnsthat gewesen, sondern ein Akt der Verzweiflung angesichts des schnöden Treubruchs, begangen unter ihrem Dache von Mann und Freundin. Und diese Freundin, diese Fremde, die seit $1^1/_2$ Jahren allein mit Rosmer hauste, wer war sie eigentlich? Niemand kannte sie, niemand ihre Herkunft; dunkle Gerüchte seltsamer, verwirrender Natur aus ferner Vergangenheit auftauchend, schwirrten unkontrollierbar, unentwirrbar in

der Luft umher. Da — ehe man noch Zeit gewonnen, sich einigermaßen von diesen betäubenden und rätselhaften Eindrücken zu erholen, zu sammeln, schlug wie eine Bombe die Nachricht ein, daß auf Rosmersholm eine furchtbare Katastrophe eingetreten sei. Johannes Rosmer und jene Fremde hätten ihrem Leben selbst ein Ende gemacht, zusammen, an der selben Stelle, wo einst Frau Rosmer den Tod gesucht und gefunden. Und um das Rätsel noch vollständiger zu machen, erfuhr man, daß nach einer heftigen Auseinandersetzung, die zwischen beiden am Morgen des Tages, in Gegenwart des Bruders der verstorbenen Frau Rosmer stattgefunden, Rosmer mit diesem das Haus verlassen habe, während Fräulein West den Entschluß geäußert habe, sofort abzureisen. Im Hause seines Schwagers habe dann eine Aussprache zwischen Rosmer und seinen alten Freunden stattgefunden, die in jenen den Eindruck hinterlassen hätte, daß alle Mißverständnisse beigelegt seien, und Rosmer alles eher im Sinne habe, als eine agitatorische Thätigkeit gegen seine ehemaligen Freunde zu entfalten. Spät Abends heimgekehrt habe er Fräulein West reisefertig vorgefunden, im Begriff mit dem um Mitternacht abgehenden Dampfer nach Norden abzureisen. Nach einer nochmaligen Unterredung unter vier Augen hätten dann beide gemeinsam das Haus verlassen und sich zu dem Steg begeben, von dem seinerzeit sich Rosmers Frau herabgestürzt. Man habe gesehen, wie beide sich umschlangen und dann in den reißenden Bach hinabgesprungen seien. Hilfe sei zu spät gekommen. Da die letzte Unterredung zwischen den beiden ohne Zeugen gewesen sei, stehe man vor einem vollkommenen Rätsel. Denn weder Rosmer noch Fräulein West hätten bis zuletzt, in ihrem Benehmen andern gegenüber, auch nur die leiseste Andeutung gemacht, daß sie mit dem Entschlusse zu sterben umgingen. Die Idee müsse ganz plötzlich gekommen sein. Auch die nächsten An-

gehörigen, vor allem der Schwager Rosmers, seien offenbar vollkommen überrascht.

So etwa stellt sich das Bild der seltsamen und tragischen Begebenheiten dar, wie sie für einen außenstehenden Beobachter sich zugetragen haben, wie sie die Zeitung mit einem Wort, gegebenen Falles etwa berichten würde oder könnte. Ein findiger Reporter würde vielleicht noch aus Umfragen bei der Dienerschaft in Rosmersholm feststellen, daß man dort an eine schuldvolle Verbindung der beiden gemeinsam in den Tod Gegangenen während Lebzeiten der Frau nie geglaubt und auch bis unmittelbar vor der Katastrophe überhaupt an andere als nur geistige Beziehungen zwischen ihnen nicht gedacht habe. In den letzten Tagen sei man freilich, aber vielleicht mehr unter dem Eindruck der heftigen Preßangriffe gegen Rosmers Charakter, als aus eigenen Beobachtungen irre geworden und habe sich schließlich die Sache so zurechtgelegt, daß doch wohl auch Beziehungen anderer Art zwischen ihnen bestanden hätten, und daß Johannes Rosmer nun, unter dem Einfluß seines Schwagers und dem Eindruck der Preßangriffe den Versuch gemacht habe, sich seiner aus diesen Beziehungen erwachsenen Verpflichtungen zu entledigen dadurch, daß er Frl. West veranlaßt habe, das Haus zu verlassen. Als ein merkwürdiges Spiel des Zufalls würde es dieser findige Reporter dann vielleicht noch bezeichnen, daß in derselben Nacht, in der Johannes Rosmer in den Tod ging, auch sein ehemaligen Lehrer Ulrik Brendel seinem verfehlten Leben in Verzweiflung ein Ende gemacht habe. Man wolle sogar wissen, daß er noch unmittelbar vor seinem Tode Rosmer aufgesucht und mit ihm gesprochen habe. Die Vermutung liege wohl nahe, daß jener, entrüstet über das skandalöse Betragen des verkommenen Menschen, ihm jede weitere Unterstützung verweigert und ihn dadurch in den Tod getrieben habe.

Wer aber etwa das Glück genösse, zu dem näheren Freundeskreise des Rektor Kroll und seiner Gattin zu gehören, der würde vielleicht noch mehr erfahren können und wenn auch nicht das letzte, so doch manches Rätsel in dieser tragischen Familiengeschichte zu lösen vermögen, oder jedenfalls glauben, lösen zu können. Er würde dort hören, wie nicht Johannes Rosmer der edle, vornehme, nur leider ein wenig zu leicht bestimmbare, in den Traditionen seines Hauses aufgewachsene und erzogene Herr von Rosmersholm, „das seit undenklichen Zeiten ein Ausgangspunkt für Zucht und Ordnung gewesen, für respektvolle Achtung vor dem, was die Besten unserer Gesellschaft anerkennen uud behaupten", der Schuldige gewesen, oder die Rolle des Verführers gespielt habe, sondern daß er vielmehr das Opfer geworden sei der dämonischen Verführungskünste jener Fremden, die ihn ebenso völlig zu umgarnen verstanden, wie einst seine Frau, und, würde vielleicht Frau Kroll beziehungsvoll hinzusetzen, auch andere Leute, bei denen man es nicht für möglich halten sollte. Man würde da erfahren, daß dieses Fräulein Rebekka West eine gewissenlose Abenteuerin schlimmster Sorte gewesen sei, die mit der festen Absicht, sich in Rosmersholm festzusetzen, sich dort Eingang und Vertrauen zu verschaffen gewußt, die, nachdem sie die arme Frau vollkommen behext und sie „in eine wahre Anbetung, in eine Art verzweifelter Verliebtheit" gehetzt, mit satanischer Bosheit und raffinierter Kälte das arme, geistig und körperlich wenig widerstandsfähige Wesen systematisch Schritt für Schritt aus dem Leben hinausgedrängt, ihr die Vorstellung suggeriert habe, sie sei im Wege, und sie dadurch auf den Weg des Wahnsinns gescheucht habe; sie sei sogar so weit gegangen, sich selbst unlauterer Beziehungen zu dem nichts ahnenden Rosmer anzuklagen, anzudeuten, daß es höchste Zeit für sie sei, das Haus zu verlassen, während sie gleichzeitig durch medizinische Bücher, die sie der Kranken in die

Hände spielte, den Schmerz über das ihr versagte Mutterglück bis zur Unerträglichkeit steigerte und durch Andeutungen über den Abfall ihres Mannes vom Glauben seiner Väter sie in namenslose Angst- und Gewissensqualen hineingehetzt habe. Schließlich habe jene nicht mehr aus noch ein gewußt und sei in den Tod gegangen. Leider sei den hexenhaften Verführungskünsten dieser gräßlichen Person, die sich zu all diesen Greueln vor Zeugen selbst bekannt habe, auch Rosmer selbst unterlegen insofern, als sie seinen Glauben und seine Moral durch ihre, auf dem Standpunkt des schamlosesten religiösen und sittlichen Nihilismus stehenden Ansichten untergraben, indem sie ihm eingeredet habe, daß er berufen sei, als ein Befreier seiner Mitmenschen aus den Banden der Geisteskhnechtschaft zu wirken, alles offenbar nur in der Absicht, um ihn dadurch von seinen Freunden zu trennen und ihn ganz sicher für sich allein zu haben. Und zweifellos würde sie auch diesen Zweck erreicht haben, wenn nicht Rektor Kroll glücklicherweise auf ihre Schliche gekommen wäre und sie schließlich gezwungen hätte, in seiner Gegenwart Rosmer ein offenes Bekenntnis ihrer Greuel abzulegen. Damit habe natürlich ihre Herrschaft auf Rosmersholm, ihre Gewalt über Rosmer, ein jähes Ende gefunden. Übrigens habe sich dabei herausgestellt, daß ihre Herkunft mehr als bedenklich sei, was ja dann wieder ihre große sittliche Verdorbenheit, die in ihrer bodenlosen Lügenhaftigkeit zum Ausdruck komme, erkläre. Sie scheine die Frucht eines ehebrecherischen Verhältnisses, das ihr angeblicher Adoptivvater, der übelbeleumundete Arzt Dr. West, mit ihrer Mutter unterhalten habe. Merkwürdig sei freilich, daß sie, die schließlich selbst in allen Punkten ihre Schuld bekannt habe, gerade diesen einen Punkt ihrer Abstammung, an dem *sie* keine Schuld habe, bis zuletzt mit einer ganz unerklärlichen Heftigkeit und Leidenschaftlichkeit als nicht den Thatsachen entsprechend bestritten habe. Bei alledem aber

bleibe das Eine vollkommen rätselhaft, wie, mit welchen Mitteln diese Person es möglich gemacht, Rosmer, nachdem er durch sie selbst unzweideutigste Aufklärung über ihre niedrige und gemeine Natur empfangen, nachdem er sich von ihr losgesagt, noch einmal wieder in ihre Netze zu ziehen, ja ihn so darin zu verstricken, daß er einem glücklichen, von keinem Schatten der Schuld getrübten Leben den Tod, und zwar den Tod mit ihr, mit der Mörderin seiner Frau, vorgezogen habe. Die Lösung des Rätsels habe er mit ins Grab genommen.

Das würde etwa das Material sein, das die Familie Kroll zu der Erklärung der Katastrophe auf Rosmersholm beisteuern könnte. Und sie würde wahrscheinlich, trotzdem sie am Schluß versagt, den meisten als völlig genügend erscheinen, da ja an der Richtigkeit der Selbstbeschuldigungen kein Zweifel möglich ist, zumal sie genau den sichtbaren Thatsachen entsprechen. Die meisten würden sich danach als völlig eingeweiht in die geheimsten Ursachen des tragischen Vorganges betrachten, während sie damit in Wahrheit nur bis an die äußere Hülle des Kernes jener seelischen Vorgänge gedrungen wären, aus denen das Leben Johannes Rosmers und Rebekka Wests zu einer tragischen Einheit zusammen wachsen mußten.

Wir dürfen das sagen, weil wir der letzten Entschleierung, in der die beiden, dicht vor dem selbstgewählten Ziel, die Summe ihres Lebens mit und gegeneinander aufrechneten, als ungesehene Zuschauer beigewohnt haben und wissen, wie wenig das Fazit, das die Leute draußen ausgerechnet haben, zu dem wirklichen Fazit stimmt.

Was sagt nun uns dies Menschenschicksal? was wollte der Dichter, als er uns an ihm teilnehmen ließ?

Einen Augenblick, in den ersten Szenen des ersten Aktes, und auch an einigen späteren Wendepunkten, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, als ob ursprünglich ein Problem der modernen Soziologie den Ausgangspunkt für

die gestaltende Phantasie gegeben hätte. Es ist ein jüngeres Geschlecht, das uns hier entgegentritt, als das was auf den Schauplätzen der früheren Dramen unsere Teilnehmer erregte. Ein Geschlecht, das nicht wie jene, aus leidenschaftlichen Impulsen, mehr oder minder klar bewußten dunklen Trieben nach Freiheit, in einen Konflikt gerät mit überlieferten Vorurteilen, herrschenden Ansichten oder überkommenen Pflichten, sondern ein Geschlecht, das den Kampf mit dem Herkommen führt aus einer, in strenger logischer Denkarbeit gewonnenen, neuen Lebensauffassung. Ein Geschlecht, das nicht, wie die Nora, Helene Alving, Dr. Stockmann, sich eines unvermittelbaren Gegensatzes zwischen ihrem Empfinden und dem der herrschenden Meinung in dem Augenblick erst bewußt geworden ist, wo ihm eine persönliche Erfahrung, ein persönlicher Konflikt das Messer an die Kehle setzt, sondern das in der Theorie schon die Trennung vollzogen hat, lange ehe ein Zwischenfall des Lebens zwingt, die praktische Konsequenz zu ziehen. Ein Geschlecht infolgedessen, das nicht mehr in einzelnen Waffengängen Einzelner seine Schlachten schlägt, sondern das als eine geschlossene Reihe, mit dem Gefühl der Solidarität, den Kampf aufnimmt, das infolgedessen ferner eine neue ideelle, Gesellschaft darstellt, die auch äußerlich darin sich von der herrschenden unterscheidet, daß sie mit den durch Abkunft, Erziehung, Herkommen im weitesten Sinne geschaffenen Abgrenzungen nach Klassen und Geschlechtern bricht, und, wie sie die Glieder einer Familie, Eltern und Kinder, Mann und Frau auseinanderreißt, alle Stände, alle Berufsarten, alle Geschlechter, alle Lebensalter in ihre Reihen aufnimmt und zusammenbringt.

So finden sich der dämonische Schwarmgeist im grauen Bart, Ulrik Brendel, dessen Gewaltnatur auch nicht die leiseste und notwendigste Fessel leidet, mit dem kühl berechnenden Agitator uud Seelenfänger Peter Mortensgard,

trotz gegenseitiger Antipathie ebenso in derselben Reihe zusammen wie die rebellischen Kinder des Rektors Kroll, den selbst die eigene Frau geistige Abfallsgelüste verspüren läßt. Und so hat sich auch Johannes Rosmer, der im Bann der Überlieferungen seiner Familie, unter den glorreichen Ahnenbildern von Rosmersholm aufgewachsen ist, der in historischen Sammlungen und alten Stammbäumen vergraben, in der That mehr als die meisten „tief in seinem Geschlecht wurzelt" (wie Rebekka einmal sagt), und der in all seiner Weichheit und Milde, seiner Abneigung gegen Kampf und Leidenschaft, doch einen ungemein feinen und strengen Wahrheitssinn besitzt, zusammengefunden mit der verschlagenen, von glühender Leidenschaftlichkeit durchwühlten und verheerten, sittlich absolut vorurteilslosen, in grauenhaftester Weise um ihre Kindesunschuld betrogenen und dadurch, mehr noch als durch ihre Abstammung an sich, von vornherein für alle zarteren und edleren Familienempfindungen abgestorbenen Rebekka West, wie zwei gute Kameraden in dem gemeinsamen Gedanken des Kampfes gegen das blinde Herkommen, das die Geister knechtet.

Aber wenn auch gleich im Eingang der kampffreudige Rektor Kroll das Thema vom Bürgerkriege anschlägt, wenn auch gerade durch diesen die beiden Bewohner von Rosmersholm in einen Kampf mit der öffentlichen Meinung und mit dem Herkommen gerissen werden, und wenn durch die Gestalt des Agitators Mortensgard, durch sein früheres Schicksal nicht minder, wie durch die Rolle, die er den Ereignissen und Menschen in Rosmersholm gegenüber spielt, immer wieder an den da draußen zwischen der alten und neuen Zeit tobenden Kampf erinnert wird, so ist doch dies nicht der Konflikt, um den es sich eigentlich in dieser Dichtung handelt, geschweige denn der, an dem die beiden Hauptgestalten Rosmer und Rebekka, so sehr es nach außen so scheint, zu Grunde gehen. Vielmehr ist das ein rein persönlicher,

seelischer Konflikt, in den nicht sie beide gegen die Welt, sondern, außer der Welt, miteinander geraten; ein Konflikt, der zwar auch insofern ein sozialer ist, als er zu einem Teil herauswächst aus den verschiedenen Daseinsbedingungen, unter denen sie ihre Jugend- und Entwickelungsjahre verlebten, aber das eigentliche Schwergewicht ruht hier doch in der Art wie diese beiden Naturen auf einander wirken, in dem rein psychologischen Problem, das in der Verflechtung ihrer Charaktere in ein gemeinsames Schicksal gestellt ist.

Vom soziologischen Standpunkt aus endet das Drama mit einer schmählichen Niederlage des Mannes, der seiner ganzen mühsam errungenen Weltanschauung zum Trotz beim ersten Konflikt mit der Außenwelt die Flinte ins Korn wirft und sich überreden läßt, daß es doch keine Arbeit für ihn sei Adelsmenschen zu erziehen: „Ein unausgeträumter Traum. Eine übereilte Eingebung, an die ich selbst nicht mehr glaube. Die Menschen lassen sich nicht von Außen her adeln.“ Also eine ähnliche Bankerotterklärung auch hier, und fast noch beschämender als in der „Wildente“: denn der Rückzug wird angetreten, noch ehe der eigentliche Kampf begonnen hat.

Unter dem Gesichtspunkte des psychologischen Problems aber endet das Drama mit einem überwältigenden Siege des Mannes, der selbst auf die furchtbare Katastrophe, die folgt, einen verklärenden Schein fallen läßt. Er triumphiert gerade in dem Augenblick, wo er am tiefsten gedemütigt erscheint.

Uns interessiert aber dabei ungleich mehr als der Sieger die Besiegte: das Weib, an dem er, ohne es zu wissen und zu wollen, bewiesen hat, wie sehr er berufen ist, Adelsmenschen zu erziehen, und wie grundlos sein Zweifel daran gewesen, „die Menschen von außen zu adeln.“ Dieses Weib, das von der ersten Szene bis zur letzten in ihrem eigentlichen Wesen unfaßbar erscheint, das, wenn es 100 Hüllen abgestreift hat, immer noch

ebenso verschleiert und rätselhaft dasteht, wie je; und das, so lange wir Gelegenheit haben, sie handelnd zu beobachten, in der That nichts weiter thut, als Schleier auf Schleier fallen zu lassen, die während des Stückes keine Entwickelung durchmacht, die nur dadurch, daß sie in höchst merkwürdiger, vom Standpunkt dramatischer Technik bewunderungswürdiger Weise, durch die Vorgänge im Stück gezwungen wird, ihre vor dem Beginn der Handlung liegenden, seelischen Entwickelungsphasen und Revolutionen Schritt für Schritt zu entdecken und dadurch den Kern ihres Wesens zu enthüllen, in uns die Vorstellung einer vor unseren Augen sich vollziehenden seelischen Läuterung erweckt.

Dieses Weib hat sich mit der ganzen Rücksichts- und Schamlosigkeit eines wilden Tieres, das von Hunger und Kälte getrieben, nach dem weichen, warmen Platz an der Herdflamme giert, an die Rosmers herangemacht, fest entschlossen, wenn es sein muß, über die Leiche der Frau hinweg, sich den Mann zu erobern, der ihre Sinne reizt und dessen Besitz der Heimatlosen Behagen und Unabhängigkeit verheißt. Sie hat, zunächst nur aus taktischen Gründen, weil sie erkannte, daß der vornehmen und leidenschaftslosen Natur Rosmers durch die Sinne nicht beizukommen sei, ihre geistige Überlegenheit geschickt auszunutzen verstanden. Scheinbar nur auf die Interessen des Mannes eingehend, hat sie ihm eine Reihe von Ideen suggeriert, deren Durchführung ihn von seinem bisherigen Anhang loslösen und von ihr abhängig machen soll und muß.

Aber indem sie dieser friedfertigen, träumerischen Natur die Pflicht vom Lebenskampf suggerierte, indem sie gerade die feinsten und edelsten Triebe seines Wesens für ihre niedrigen eigensüchtigen Zwecke zu verwerten sich bemühte, hat sie mit Grauen und Schrecken an sich selbst erfahren müssen, daß die sittlichen Ideen, mit denen sie nur ein

frivoles Spiel treiben wollte, nicht nur in der Seele des Mannes eine wunderbare, nie geahnte Triebkraft entwickelten, sondern daß sie auch in ihr selber zu einer Macht zu werden drohten, die alle ihre wilden, ungebändigten Triebe, die ihr die Freiheit und damit die Macht über die Menschen gegeben, lähmte. Die geschlossene Einheit ihrer Natur ist durchbrochen und damit die „Fähigkeit, handeln zu können“, verloren. Die Lebenslüge, die sie für Rosmer erfunden, die Erziehung von Adelsmenschen, sie ist in ihr selbst zur Wahrheit geworden.

Dieser Läuterungsprozeß, in dem „die tobenden Mächte in ihr in Ruhe und Schweigen versinken“ und „eine Geistesruhe“ über sie kommt, „wie auf einem Vogelberg dort oben unter der Mitternachtsonne“, ist bereits eingetreten, als das Drama beginnt. Wir lernen nicht mehr die handelnde Rebekka kennen, sondern nur die, deren „eigener, mutiger Wille bereits geschwächt und gebrochen“ ist durch die neue Lebensanschauung Rosmers, die „ihren Willen angesteckt hat,“ die „geknechtet ist durch Gesetze, die früher nicht für sie galten“: „Ich habe die Fähigkeit verloren handeln zu können.“ In demselben Augenblick aber, wo ihr dies in all seinen Konsequenzen wirklich klar zum Bewußtsein kommt, springt in ihrem Innern ein bis dahin verschlossenes Thor auf, das ihr eine neue Freiheit des Willens und damit des Handelns erschließt: die Erkenntnis, daß sie durch die Selbstaufopferung dem Manne den Glauben an seine Mission, den Glauben an die Menschen, an sich selber wiedergeben kann. Diese Erkenntnis, ihr suggeriert zunächst durch Brendel, zur Gewißheit geworden durch Rosmers Verhalten, wird zum Entschluß der That verdichtet durch Rosmers direkte Frage.

Nun aber begiebt sich das Wunderbarste. Der Mann, der durch diese Selbstaufopferung frei werden, wieder an sich glauben lernen, und dadurch dem Leben und seiner Aufgabe erhalten bleiben soll, der erfaßt, man kann

sagen, genießt diese vor seinen Augen sich vollziehende Läuterung eines kraß egoistischen Willens zum reinsten Altruismus zwar mit höchster seelischer Entzückung, richtet sich und sein gebrochenes Selbstbewußtsein an dieser Erfahrung, wie sie es beabsichtigte, wieder auf zu neuem Leben und neuem Glauben, um dann aber dies neue Leben und den neuen Glauben freiwillig von sich zu werfen. Und die Frau, die konsequenterweise diese Selbstaufopferung des Mannes als eine ihr eigenes höchstes Lebenswerk vernichtende That mit allen Kräften bekämpfen müßte, sie fragt wohl: „Weißt Du denn so unverbrüchlich sicher, daß dieser Weg für Dich der beste ist? . . . Und wenn Du Dich darüber täuschtest? Wenn es nur ein Irrtum wäre? Eines jener weißen Pferde von Rosmersholm?“ Aber auf seine Antwort: „Mag sein. Denen entkommen wir nicht — wir hier auf dem Hofe,“ nimmt sie ihn als Begleiter auf ihrem Wege an.

Die weißen Pferde von Rosmersholm, d. h. die Vorstellungen, die Anschauungen, die Vorurteile, durch welche das Geist- und Gemütsleben der Rosmers eingeschränkt und eingeengt ist, diese weißen Pferde, deren gespenstische Macht auch Rebekka West hat an sich erfahren müssen, dieser symbolische Apparat, der vom ersten bis zum letzten Aufzug an entscheidenden Wendepunkten immer zur Anwendung kommt, ist hier in der Schlußwendung in der That von verhängnisvoller Wirkung. Sein Heranziehen und Hereinziehen in die Situation gerade in dem Augenblick, wo Mann und Weib endlich aus dem Wirrwarr von Schuld und Unglück das sittliche Problem ihres Neben- und Gegeneinanderwirkens herausgearbeitet haben, dient nur dazu, den Kern der Idee wieder zu verschleiern und das Bild zu trüben. Bis zu diesem Augenblick konnten, ja mußten wir glauben, daß es auf eine Verherrlichung des freudigen Altruismus als der lebenspendenden Kraft in der neuen Gesellschaft abgesehen sei, daß die neue

Weltanschauung Rosmers nicht nur die alten Gespenster von Rosmersholm verscheucht, sondern auch das fremde, feindliche, egoistische Element in Rebekka West besiegt habe. Mit jenem Worte Rosmers aber: „Denen entkommen wir nicht," ist wieder alles in Frage gestellt. Wir erkennen, daß es dem Dichter nicht darauf ankam, ein Problem zu lösen, sondern nur eine Frage zu stellen; ja mehr noch: durch diese Schlußwendung absichtlich die unzweideutige Antwort auf die von ihm selbst aufgeworfene Frage abzuschneiden.

Gehen da zwei Sieger oder zwei Besiegte? Sie besiegeln ihren Glauben an sich selber durch die That, aber durch eine That der Selbstvernichtung, weil sie die eigentliche Probe auf das Exempel, die nur mit der Außenwelt zu machen ist, nicht zu machen wagen. Daß Rebekka so handeln muß, ist begreiflich. Die neue Lebensanschauung, die in Rosmersholm Herr über sie geworden ist, ist ein so gewaltsamer Eingriff in ihre eigenste Natur gewesen, daß sie im eigentlichsten Sinne des Wortes damit nicht weiter leben kann. Sie ist nicht mehr, die sie war, die starke Persönlichkeit einer niederen Gattung, sondern mit den höheren Gattungseigenschaften ist ihr auch ihre ursprüngliche Stärke genommen, sie kann freudig entsagen, freudig sterben, aber nicht freudig mehr kämpfen für das neue Lebenselement. Anders ist es mit Rosmer. Bei ihm hat keine Umwertung der Werte stattfinden müssen, er hat nur die tief in seiner Brust schlummernden Ideale wecken und zum Leben zu entfalten brauchen. Nicht wie das Weib durch Schuld, nur durch Unglück ist er gegangen und ist frei geworden. Wenn er jetzt trotzdem den Kampf freiwillig aufgiebt, so ist das ein Zeichen von Schwäche und Unmännlichkeit, das durch keine noch so feine psychologische Begründung, daß diese milde, gütige, passive Natur keinem Kampfe gewachsen, daß also die Gestalt folgerichtig ist, in seiner peinlichen Wirkung ge-

milbert oder gar aufgehoben werden kann. Der höchste ideelle Sieg, den er über das Weib errungen hat, giebt seinem Arm nicht die Kraft, für diese siegreiche Idee weiter zu kämpfen für die andern und gegen die andern. Und die bittere Lebensweisheit, die als Rest bleibt, ist: nicht den Rosmers und nicht den Brendels gehört die Zukunft, ebensowenig wie den Krolls, sondern den Mortensgards. „Peter Mortensgard ist der Häuptling und Herr der Zukunft ... Peter Mortensgard hat die Macht zur Allmacht in sich. Er vollbringt alles, wie er will ... Denn er will nie mehr als er kann. Peter Mortensgard ist kapabel, das Leben ohne Ideale zu leben. Und ... das ist ja das große Geheimnis des Handelns und Siegens. Das ist die Summe aller Weltweisheit." Das ist zwar nur der Schlußakkord von Ulrik Brendels zerstörtem Leben, und Rosmer ist es gerade, der ihm widerspricht, aber durch seine That giebt er seinem ehemaligen Lehrer Recht, denn er macht Platz vor Mortensgard und für Mortensgard. In schroffer Dissonanz zu dem Abschiedswort Brendels „Lebe wohl, mein siegender Johannes" proklamiert er durch seine That eine abermalige Niederlage des reinen, idealen Willens gegen die „kompakte Majorität" aller Erscheinungsformen des brutalen Egoismus.

Dieses bestimmende Eingreifen Brendels am Schluß in Rosmersholm erscheint aber über den Rahmen dieses Dramas hinaus bedeutungs- und verhängnisvoll. Ähnlich, wie wir das schon früher gelegentlich beobachten konnten, wächst auch hier schon zwischen den ausklingenden Motiven, Konflikten und Gestalten des einen Dramas der Keim eines neuen aus dem Boden, eröffnet sich der Ausblick auf ein neues psychologisches Problem und zwar nicht so sehr in einer bestimmten Formulierung, als vielmehr in einer bestimmten Beleuchtung. „Bau deine Burg nicht auf unsichern Sand. Hüte dich wohl," sagt Brendel zu Rosmer, „und erprobe

es genau, ehe du auf das anmutige Geschöpf baust, das dir dein Leben verschönert." „Meinen Sie mich damit?" fragt Rebekka. „Ja, meine reizende Meerfrau." „Weshalb kann man auf mich nicht bauen?" fragt sie weiter, erhält aber keine direkte Antwort, sondern nunmehr nur jene mehrfach erwähnte Suggestion der Selbstaufopferung. Der Sieg ist Johannes sicher, sagt er, unter der Bedingung, „daß das Weib, welches ihn liebt, frohen Muts hinaus in die Küche geht und sich ihren feinen, kleinen, rosenweißen Finger abhackt, hier, gerade hier am Mittelglied. Item, daß selbiges liebendes Weib — ebenso frohen Mutes — sich ihr superbes linkes Ohr abschneidet." —

Diese Worte werfen Licht vorwärts wie rückwärts. Das Dämonische, das Hexenhafte, wie Rektor Kroll es nennt, das in Rebekka steckt, das sie inmitten der Umgebung von Rosmersholm als ein Wesen aus einer ganz anderen Welt erscheinen läßt, das mit dieser Welt von Rosmersholm und den Menschen von Rosmersholm nie zu einer wirklichen, innerlichen Gemeinschaft zusammenwachsen kann, ist durch die Symbolik der Anrede „reizende Meerfrau" in wundervoller Prägnanz zusammengefaßt. Das Tragische, Unabwendbare ihres Schicksals ist damit angedeutet, und zugleich durch die Hinweisung auf die einzige Möglichkeit einer Abwendung trotzdem, nämlich dadurch, daß sie sich freiwillig eines Teiles ihres Selbst entäußert, nicht so sehr für diesen speziellen Fall, als für eine ähnliche Situation, die Lösung eines derartigen Konfliktes in Aussicht gestellt: das Problem der „Frau vom Meere".

VII. Die Frau vom Meere.

„Rosmersholm hat mich gebrochen," sagt Rebekka. „Gänzlich zermalmt. Ein fremdes Gesetz hat mich unterjocht. Ich glaube nicht, daß ich mich künftighin noch an eine Sache zu wagen vermag." Dieses Schicksal in ein Bild gefaßt, tritt uns gleich im Eingang der „Frau vom Meere" entgegen. In dem Vordergrund des Gemäldes, das Ballested malt, „soll eine halbtote Meerfrau liegen. Sie hat sich vom Meer herein verirrt und kann jetzt den Ausgang nicht mehr finden und nun liegt sie da und geht in dem toten, faulen Wasser zu Grunde." „Es war die Frau hier im Hause, die mich auf den Gedanken brachte, so etwas zu malen," setzt der Künstler hinzu.

Aber so auffallend dies zu den Worten und der Situation Rebekka Wests paßt, so wenig innere Verwandtschaft besteht doch, genau besehen, zwischen den beiden Frauencharakteren, auf die dasselbe Bild angewandt wird.

Das Gemeinsame ist das Problem der Akklimatisation eines ausgeprägten Charakters an ein ihm wesensfeindliches Milieu, der Versetzung aus einem Element in ein anderes, das Problem der geistigen Anpassung eines Individuums an seine neue Umgebung. Danach handelt es sich also nicht nur um die Lösung eines psychologischen, sondern auch eines sozialethischen Problems; denn nur durch diese Anpassung erwirbt das betreffende

Individuum die Fähigkeit, seine Kräfte zum Segen für seine Umgebung zu verwerten. In der freiwilligen oder erzwungenen Isolierung dagegen verkommen sie entweder oder wirken als Zerstörer. Letzteres war der Fall bei Rebekka, ersteres bei Ellida Wangel. Diese verschiedene Art der Reaktion ergiebt sich aber bei beiden nicht so sehr aus den besonderen Verhältnissen, in die sie hinein versetzt werden, als aus der Verschiedenartigkeit ihrer Charaktere. Rebekka, fiebernde Thatkraft vom Wirbel bis zur Zehe, und bei aller Fähigkeit zur Leidenschaft doch an erster Stelle eine kühle Verstandesnatur, Ellida ganz Gefühls- und Empfindungsmensch, und passiv und indolent bis zu krankhafter Schwäche; die eine stets treibend, die andere stets getrieben. Wenn nun auch beide in einem gewissen naiven Egoismus, einem völligen Mangel an sozialem Pflichtgefühl zunächst ihrer Umgebung gegenüber in einem ähnlichen Verhältnis zu stehen scheinen, so liegt doch auf der Hand, daß in dem Augenblick, wo äußere oder innere Erlebnisse sie zu thatsächlichen Äußerungen, zu Handlungen zwingen, ihre Schicksale sich in durchaus entgegengesetzten Bahnen bewegen müssen.

Dagegen tritt uns eine auffallende Verwandtschaft entgegen, die sich nicht nur wie bei Rebekka und Ellida aus gewissen Charaktereigenschaften und einer typischen Ähnlichkeit ihrer Lage ergiebt, sondern die sich auch auf die besondere Situation des besonderen Konflikts, in den sie durch diese Situation geraten, erstreckt, zwischen Ellida und Nora Helmer; und mit dieser, nicht gesuchten, sondern gegebenen Parallele ist zugleich auch die Brücke rückwärts wieder geschlagen zu Dina Dorf in den „Stützen der Gesellschaft“. Wie Nora ist Ellida in die Ehe getreten mit einem Manne, mit dem sie innerlich ebenso wenig gemein hatte, wie er mit ihr. Auch hier kommt es zwischen Mann und Frau zu einer großen Abrechnung über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, gipfelnd in der

Forderung der Frau, sie frei zu geben aus den Banden einer Ehe, die sie unüberlegt geschlossen, und in der weiter zu leben ihr unmöglich erscheint.

Auch hier, wie in der Ehe Nora Helmers, ist auf seiten des Mannes nicht eine tiefere Neigung, sondern der Reiz der anmutigen Erscheinung, die seine Sinne gefangen nahm, der Ehestifter gewesen: „Du vermochtest nicht länger die Leere in deinem Hause zu ertragen. Du sahest dich um nach einer neuen Frau," sagt Ellida; und auf seinen Einwand „und nach einer neuen Mutter für die Kinder": „Vielleicht das auch — so nebenbei. Obgleich — du wußtet ja gar nicht, ob ich zu der Stellung taugen würde. Du hattest mich ja nur gesehen — und ein paarmal ein wenig mit mir gesprochen. Dann bekamst Du Lust zu mir, und dann —" —. Und dann ist es auch hier der Frau klar geworden: „Das Leben, das wir beide miteinander leben, das ist im Grunde keine Ehe."

Aber während im „Puppenheim" die Anklage nur allein sich gegen den Mann richtet und durch die Gegenwart, die wir mit erleben, auch für die Vergangenheit in unseren Augen die Schuld allein auf ihm zu lasten scheint, ist hier die Frau eine ebenso unerbittliche Anklägerin gegen sich selbst. Sie ist nicht wie Nora in die Ehe getreten gedankenlos, weil erfahrungslos. In ihr sträubte sich etwas gegen diese Ehe, gegen diesen Mann, aber sie überwand dies Widerstreben, trotzdem sie sich nicht einmal frei fühlte, weil dieser Mann ihr eine Versorgung bot: „Du kauftest mich, und ich war nicht um ein Haarbreit besser. Ich schlug ein. Ich habe mich an dich verkauft." . . . . „Ich stand ja da, hilflos und ratlos und so ganz allein. Es war ja so selbstverständlich, daß ich einschlug, als du kamst und mir antrugst, du wolltest mich lebenslänglich versorgen . . . Aber ich hätte es doch nicht annehmen sollen.

Um keinen Preis hätte ich das annehmen sollen. Hätte mich nicht selbst verkaufen sollen! Lieber die niedrigste Arbeit — lieber das ärmlichste Leben in — in Freiwilligkeit und nach eigener Wahl."

In diesen Worten kommt nicht nur das Element, das Ellida von Rebekka scheidet, der gänzliche Mangel an jener Willensenergie, die ja gerade für jene das Charakteristische ist, sondern auch der Gegensatz zwischen ihr und Nora scharf zum Ausdruck. Ellida hat eine Schuld in dem Augenblick auf sich geladen, in dem sie aus eigensüchtigen Motiven die Ehe schloß. Sie war weder wie Nora ein unbeschriebenes Blatt, als sie sich dazu verstand, Dr. Wangels zweite Frau zu werden, noch konnte sie im Unklaren darüber sein, daß ihrer dort nicht nur die Pflichten der Gattin, sondern auch der Mutter harrten gegenüber den Kindern aus erster Ehe. Über alles dieses hat sie sich mit einem grenzenlos naiven Egoismus hinweggesetzt. Es kam ihr nur darauf an, die warme Stelle am Herde zu haben. Alles übrige, Mann, Kinder, das Haus ist ihr gleichgültig; sie fordert keine Liebe, giebt aber auch keine. Ja, während sie zunächst, wenn auch mit heftigem inneren Widerstreben dem Zwang der körperlichen Hörigkeit, die die Ehe ihr auferlegt hat, sich gefügt hat und, wenn auch nur rein äußerlich, die Frau ihres Mannes gewesen ist, so hat sie nach der Geburt des ersten Kindes auch diese Fessel von sich gestreift und sich seitdem dem Mann versagt. Trotzdem sie sieht, wie schwer er leidet, trotzdem ihr eine dunkle Ahnung sagt, daß er mit all seinen offen zu Tage liegenden Schwächen eines besseren Loses würdig ist, als sie ihm bereitet, trotzdem sie sehen müßte, daß der weiche, schwache, aber in der reinen Güte seines Herzens doch liebenswerte Mann an diesem unnatürlichen Verhältnis zu Grunde geht; trotzdem sie sehen müßte, wie ihre Töchter, die eine sich nach energischer, geistiger Thätigkeit, die andere nur nach Liebe sehnend, sich selbst überlassen,

Gefahr laufen in unverstandenen und ungezügelten Regungen sich selbst zu verlieren. So empfindet sie es fast als eine Wohlthat, daß jene nicht nur keine Ansprüche an sie machen, sondern, mit dem Vater zusammen, mit ihrer Vorgängerin, ihrer rechten Mutter, fortleben, als wäre sie noch mitten unter ihnen, und sie selbst die lebende Nachfolgerin, gewähren lassen, wie eine Fremde, die auf Besuch ist. Sie empfindet es nicht als eine tödliche Kränkung, daß Mann und Kinder heimlich den Geburtstag der ersten Frau feiern. „Das lasse ich sein, wie es ist," sagte sie zu Arnholm. „Ich habe kein Recht, meinen Mann ganz und ausschließlich für mich allein zu verlangen. Ich selbst lebe ja auch in Etwas, von dem die andern ausgeschlossen sind."

Damit kommen wir an das eigentliche, neue Problem, das dieses Ehedrama Ibsens von allen vorangegangenen scheidet, so manche Fäden auch zwischen den Konflikten und Charakteren von hüben und drüben noch hin- und herlaufen. Auch Rebekka West lebt ja in Etwas, von dem die andern ausgeschlossen sind; es ist das nicht nur jene weiter zurückliegende „Vergangenheit", über die sie Rosmer in der letzten Szene eine, ihm kaum und auch uns nur zum Teil verständliche, Andeutung macht, sondern mindestens ebenso sehr jene geheime, frevelhafte Thätigkeit in Rosmersholm, die Frau Rosmer in den Tod trieb. Nun stoßen wir auch gleich im Eingang der „Frau vom Meere" auf ähnliche Andeutungen, daß in der Vergangenheit Ellidas ein dunkler Punkt ist, ein Geheimnis, das sie sorgfältig vor allen verbirgt, und das ihr schließlich doch so zur Qual wird, daß sie die erste Gelegenheit, es sich vom Herzen herunterzureden, benutzt, weil — sie „jemand haben muß, um sich ihm anzuvertrauen". Dieses Bekenntnis, das allerdings nur einen Teil ihres Wesens und ihres Geheimnisses erschließt, erfolgt schon im ersten Akt in der ersten Unterredung mit Arnholm.

Wenn aber Frau Ellida auch infolgedessen in ihrer wahren Natur sich viel früher, wenn auch zunächst nicht ihrem Manne, so doch uns enthüllt, und wenn im Gegensatz zu der in Rosmersholm befolgten Technik der Dichter hier gar kein Gewicht darauf legt, in dieser Hauptsache den Zuschauer und Leser lange im Unklaren zu lassen oder gar irrezuführen, wenn vielmehr die Handlung sich gradlinig vorwärts bewegt und das psychologische Moment der Spannung nicht auf die Frage hinaus läuft, was ist vor Zeiten geschehen, sondern was wird jetzt geschehen, so ist doch hier in Wahrheit die Sache ungleich verworrener als in „Rosmersholm" oder in einem der früheren Stücke. Da hatten wir es entweder mit subjektiven Empfindungen und Vorstellungen zu thun, Vorurteilen, die den Willen banden und die Thatkraft lähmten, die dann wohl gelegentlich ins Symbolische hinüberspielten und als Gespenster, als Wildente, als die weißen Pferde von Rosmersholm ein spukhaftes Bild seelischer Vorgänge abgaben; oder mit Thatsachen, die nicht nur aus der subjektiven Empfindnng des einzelnen Idividuums heraus Macht über den Willen und das Handeln gewannen — wie die Erfahrung Noras mit ihrem Mann. Hier aber ist die subjektive Vorstellung und die thatsächliche Begebenheit in einen unentwirrbaren Knoten verschlungen, und ein psychologischer Konflikt aufgebaut auf einer Grundlage, die halb dem wirklichen Leben, halb dem Reich der Träume angehört, und die dadurch noch nebelhafter und wesenloser wird, daß auch, wo es sich um objektive Thatsachen handelt, das Symbolische, die bildliche Deutung plötzlich wie ein Nebelschleier sich über die festen Konturen legt und den thatsächlichen Kern, den wir schon zu fassen glaubten, uns entrückt, daß schließlich nur das Symbolische, das Bildliche bleibt.

Als dritter erschwerender Faktor kommt hinzu, daß

das Symbolische der Handlung und der Vorstellungen nicht nur von den verschiedenen Charakteren des Dramas verschieden gefaßt und gedeutet wird, sondern daß auch dieselbe Person zu verschiedenen Zeiten und aus verschiedenen Stimmungen heraus das Symbolische anders erfaßt und anders deutet.

Die Vorstellung des Meeres als das Symbol des Fessellosen und Zügellosen, des Wilden, des Großen und des in seiner Wildheit und Unerbittlichkeit dämonisch anziehenden und zugleich abstoßenden, furchtbaren Grauens ist der Urkeim. Das Meer erscheint zunächst wie eine lebende Persönlichkeit. „Das Wasser ist krank hier in den Fjorden drinnen," sagt Frau Ellida einmal. Aus dieser Vorstellung des dämonisch Grauenhaften, das abstößt und zugleich lockt und anzieht, wächst eine wirklich vor unsere Sinne gestellte Persönlichkeit, die nun wieder wie ein Bild des Meeres erscheint: der Fremde. „Der Mann ist wie das Meer," sagt Ellida im Schluß des dritten Aktes. Ja auf diese Anthropomorphisierung der dämonischen Urkraft des Elements in der Gestalt des Fremden ist die ganze suggestive Kraft des Dichters eigentlich angespannt, angespannt in einer Weise, daß durch das Bestreben, das Symbolische in ihm zum Ausdruck zu bringen, die Wirklichkeit seiner Existenz bisweilen geradezu in Frage gestellt erscheint. Diese Symbolik aber wird nun wieder in eigentümlicher Weise durch eine andere Symbolik überspült, verwischt, ausgelöscht, insofern diese Vermenschlichung des Meeres, die der Fremde darstellt, dieses Symbol des dämonisch Grauenhaften des Elements selbst wieder eine symbolische Handlung begeht, die auf das Meer, als etwas außer ihm Liegendes Bezug nimmt: die symbolische Trauung dadurch, daß er seinen und Ellidas Ring zusammen ins Meer wirft: „jetzt sollten wir beide zusammen uns mit dem Meere trauen," berichtet Ellida. Und um die Symbolik nun

vollends zu verwirren, vermischt sich mit diesen drei Vorstellungen noch eine vierte: Das Meer als Lebenselement für eine andere Art Wesen, und auch dies wieder in zweifacher Form: einmal die märchenhafte Vorstellung von Meermenschen verwertend, ein Motiv, das ja gleich im Eingang zur symbolisierenden Charakteristik Ellidas angewandt wird und das ebenso, namentlich in der Erzählung Lyngstrands von seinem Erlebnis mit dem rätselhaften Seemann, auch bei dem Fremden eine Rolle spielt; und dann moderne, naturwissenschaftliche Beobachtungen über die Anpassung streifend: „Es ist beinahe," sagt Wangel von den Menschen am Meer, „als lebten sie das eigene Leben des Meeres mit. Es ist Wellenschlag — und auch Ebbe und Flut in ihren Gedanken, wie in ihrer Empfindung. Und dann lassen sie sich niemals verpflanzen." —

In der letzten Szene sagt Wangel zu Ellida: „Ich fange an, dich zu begreifen nach und nach. Du denkst und empfindest in Bildern und in sichtbaren Vorstellungen. Dein Sehnen und Trachten nach dem Meere, dein Zug nach ihm hin, diesem fremden Mann, das war der Ausdruck für ein erwachendes und wachsendes Verlangen nach Freiheit in dir."

Ein erläuternder Kommentar, aus dem wir die Stimme des Dichters heraushören, der aber, wie er auf der einen Seite keineswegs alle Verschlingungen der Symbolik der vorangegangenen Handlung auflöst und entwirrt, auf der andern in dieser philiströsen Nüchternheit einer rationalistischen Erklärung den dichterischen Reiz einer solchen Symbolik völlig zerstört, als griffe eine derbe Hand in ein feines, in der Morgensonne von unzähligen Tautropfen funkelndes Spinngewebe: nun hängen bloß noch die grauen Fetzen herunter. — Außerdem aber wecken diese Worte Wangels auch insofern einen gewissen Widerspruch, als keineswegs, wie es hiernach scheinen sollte, diese Symbolik des Lebens nur Ellida allein eigentümlich ist. Vielmehr wirkt sie, ähnlich wie wir das

schon in der Wildente beobachten konnten, man möchte sagen, ansteckend auch auf die übrigen Personen und Verhältnisse.

Auch die übrigen Menschen des Dramas denken und empfinden und reden nicht nur in Bildern und sichtbaren Vorstellungen, sondern werden in ihren Daseinsbedingungen, Handlungen und Zielen wieder zu Symbolen. Da ist im dritten Akte die feuchte, sumpfige Szenerie, mit dem grün überwachsenen Teich. Es ist nicht Ellida, sondern die realistische Bolette, die da sofort das Bild sucht und findet für sich und ihre Existenz: „Wir leben nicht viel anders als die Karauschen da unten im Teich. Den Fjord haben sie ganz in der Nähe und da ziehen die großen wilden Fischscharen aus und ein. Aber davon erfahren die armen, zahmen Hausfische nichts. Da dürfen sie nie dabei sein.“ Es ist vor allem der gewiß nicht phantastische Ballested, der zuerst die Symbolik der in faules Wasser verschlagenen Meerfrau auf Ellida, anwendet. Und wenn auch Lyngstrand durch seine Idee von der Gruppe der treulosen Seemannsfrau, die ihr toter Mann besucht, zunächst nur ein für sich selbst sprechendes und durch sich selbst wirkendes Kunstwerk im Sinne hat, so bringt er in die Gedankengänge der anderen dadurch doch eine neue symbolische Aussaat hinein. Ganz aber in dieser Symbolik lebt und webt der Fremde. Wenn demgegenüber zunächst Wangel und Arnholm, Bolette und Hilde und Lyngstrand fast beleidigend rund und vollsaftig in ihren derben körperlichen und geistigen Konturen erscheinen, so bekommen auch sie, nicht durch das, was sie sagen, sondern was sie thun, oder durch das, was andere über sie sagen, auf einmal einen gespannten Zug, etwas Starres, Lebloses, Automatenhaftes. Wir spüren: auch ihre Handlungen sind nur Versinnbildlichungen einer Idee. Unter den scheinbar gleichgültigsten Bemerkungen und Geberden lauert ein geheimer Sinn. Man wagt nicht mehr sich harmlos am Bilde der Thatsache zu freuen, denn es ist

ja ganz anders gemeint als es geschaut wird, oder jedenfalls hinter dem Bilde steckt noch ein zweites.

Das Beunruhigende und Verwirrende und Beklemmende liegt natürlich nun aber nicht darin, daß überhaupt die Symbolik zur Geltung kommt, denn jedes große Kunstwerk arbeitet ja in gewissem Sinne mit Symbolik, sondern in der Überwucherung und Durchsetzung des ganzen Dramas mit symbolischem Schlinggewächs. Man wird mißtrauisch gegen das, was geschieht und was gesagt wird. Man muß jedes Wort und jede Thatsache gewissermaßen aufheben wie einen Stein, um nachzusehen, was darunter verborgen liegt.

Zu der Symbolik und Mystik aber gesellt sich hier noch ein drittes Element, dessen Keime wir schon in den früheren Dramen Ibsens finden, das aber hier doch zum erstenmal so in den Vordergrund tritt, daß wir es spüren, als etwas, das seiner Dichtung eine bestimmte, unvertilgbare Farbe, vielleicht richtiger Färbung giebt: die Neigung zur Prägung von formelhaften Worten und Sätzen, die dazu dienen, den Wesensinhalt einer Person oder einer Situation zusammenzufassen, und die bald wie eine Art Leitmotiv erscheinen, das jedesmal anklingt, sobald die betreffende Person in Aktion tritt, bald wie eine Art Geheimschrift, zu der der Schlüssel erst durch die vor uns sich abspielende Handlung gesucht und gefunden werden muß. In diese Kategorie gehörte das Wunderbare im „Puppenheim", die Formel von der Lebensfreudigkeit in den „Gespenstern", von der kompakten Majorität im „Volksfeind", von der idealen Forderung und der Lebensluft in der „Wildente", von den Adelsmenschen in „Rosmersholm". Es kann aber Niemand, der die verschiedenen Arten ihrer Verwendung in der Reihenfolge der Ibsenschen Dramen sich vergegenwärtigt, entgehen, daß diese Neigung zum Formelhaften nicht nur zunimmt, sondern auch, daß in der Verwendung selbst ein dogmatisch doktrinärer, lehrhafter Zug mehr und mehr um sich greift. Bei Dina Dorf, die

nur einem Mann angehören will, wenn sie selbst etwas ist, springt dieses Lebensprinzip von den Lippen wie eine Eingebung des stürmisch erregten Augenblicks. Bei Nora erscheint die Prägung des Wortes „das Wunderbare" für den Inhalt ihres geheimen unklaren Sehnens gewissermaßen als ein natürlicher Notbehelf ihrer unklaren und phantastischen Natur, ein Wort, das ihr gekommen ist, nicht das sie ersonnen hat. Auch in den „Gespenstern" ist es noch ähnlich. Aber allmählich wird es anders, die Formeln erscheinen mehr und mehr als Ergebnis tiftelnder Reflexionen, bewußt ausgeklügelt, die Personen präsentieren sie einander fertig zum gegenseitigen Darübernachdenken oder Darüberreden; und so erstarren sie mehr und mehr zu mathematischen oder chemischen Gleichungen, deren Beweis durch das Drama geliefert werden soll.

Die Lebens- und Eheformel, die im „Puppenheim" und in den „Gespenstern" enthalten war, und deren innere Notwendigkeit und Berechtigung uns aus Noras und Helene Alvings Schicksal wie eine persönliche Erfahrung herauswuchs, — daß nicht die äußere gesetzliche Sanktionierung dem Lebensbund zweier Menschen die Gewähr der Dauer und was mehr ist, eine sittliche Grundlage giebt, sondern allein die Gesinnung und die innere Freiheit, aus der heraus dieser Bund zu einer dauernden Lebensgemeinschaft wurde, die Gewähr bietet für die rechte Ehe — wird hier mit einer gewissen kühlen Hartnäckigkeit noch einmal vorgenommen und vor unseren Augen nachgerechnet. So mystisch-phantastisch Frau Ellida ist, so sehr sie die Neigung hat, wenn reale Pflichten an sie herantreten, oder über Thatsächliches Auskunft und Rechenschaft von ihr verlangt wird, mit einem „ach ich weiß nicht, was ich sagen soll" zu entschlüpfen, so spitzfindig-hartnäckig hält sie an ihrer Lebensformel mit dem Schlagworte „in Freiwilligkeit", „unter eigener Verantwortung" fest und zieht

auch ihren Mann völlig in den Bann dieser formelhaften Weisheit hinein, an deren Wiederholung sich beide förmlich berauschen.

Ob diese Mischung von Mystik und spitzfindiger Dogmatik, aus der Frau Ellida und ihr Mann sich die Heilung für ihre kranke Ehe trinken oder zu trinken glauben, auf die Dauer ihre Heilkraft bewahren wird? ich möchte es bezweifeln. Ich kann mir eher eine Rückkehr Nora Helmers, eher eine Ehe Rebekka Wests mit Rosmer, als Ellida Wangel, die Tochter des Leuchtturmwärters und seiner wahnsinnigen Frau als beglückte und beglückende Gattin neben diesem Doktor Wangel und als fürsorgende Mutter seiner Töchter vorstellen; ebensowenig, daß der Bund zwischen Bolette und Arnholm, „der nicht schwimmen und nicht springen kann“, gut ausschlagen wird, und am allerwenigsten, daß Ellida und Hilde, für die die Lebensformel einstweilen „das Spannende“ ist, ein wirkliches Verhältnis zu einander gewinnen.

Das ist schließlich das schwerste Bedenken, das ich gegen das Drama habe: es ist im Gegensatz zu der sonst vor keiner Schroffheit zurückschreckenden Ehrlichkeit Ibsens innerlich unwahr, weil es nur konstruiert ist.

VIII. Hedda Gabler.

Wie die „Frau vom Meere" nur konstruiert ist, weil die einzelnen Gestalten nur in die Welt gesetzt und auf die Bühne gestellt sind, um wie die Ziffern in einer Gleichung, in einem bestimmten Ansatz und Verhältnis zu einander eine These zu beweisen, so ist wohl auf die geschickte Gruppierung und Verbindung der einzelnen Gestalten und ihrer Funktionen zum Ganzen die größte Kunst verwendet, aber trotz der triumphierenden Aufdringlichkeit, mit der am Schluß das quod erat demonstrandum von Ballested, Ellida und Wangel als erreicht, dreifach unterstrichen, an die Tafel geschrieben wird, fehlt die innere Überzeugungskraft. Wir kommen nicht darüber hinweg, daß uns da etwas vorgemacht wird. Und deshalb erscheint mir die herbe, schneidende Dissonanz, mit der die unselige Hedda Gabler einem verfehlten Leben und einer unwahren Ehe ein Ende macht, in ihrer brutalen Ehrlichkeit fast als eine Wohlthat gegen den harmonischen, falschen Ausklang der „Frau vom Meer".

Gewiß ist „Hedda Gabler" eines der unerquicklichsten, peinlichst wirkenden Stücke, das die moderne Litteratur überhaupt aufzuweisen hat. Der Charakter der Hauptheldin vereinigt eine wahre Auslese unsympathischer Eigenschaften. Aber die psychologische wie die ethische Analyse ist mit einer Überzeugungskraft, Anschaulichkeit, Ehrlichkeit, Folgerichtigkeit und Kunst

durchgeführt, daß trotz dem Gefühl von Grauen, ja fast von Ekel, das diese Tragödie hinterläßt, ein unbedingter Respekt vor der künstlerischen Gesamtleistung alle anderen Empfindungen überwiegt. Ich will gern gestehen, daß dazu nicht zum wenigsten der fast völlige Verzicht auf Symbolik und Geheimsprache, zu dem Ibsen sich hier noch einmal entschlossen hat, beiträgt. Bis in die tiefsten Mysterien weiblichen Gefühls- und Empfindungslebens leuchtet ein scharfes, grell blendendes Licht, keine Verschleierung, keine Beschönigung, keine Trübung des Thatbestandes, der physiologischen Entwickelung des Problems und des Konflikts durch dogmatisch-dialektische Haarspaltereien oder symbolische Nebelschleier: scharf und deutlich sind die Konturen der Gestalten, aber nicht bloß wie Schattenbilder, sondern in körperlicher Rundung von allen Seiten; und dabei in all ihrer Verschlossenheit und Verlogenheit so durchsichtig für uns, daß wir von innen heraus das Werden und Wachsen eines verbrecherischen Gedankens bis zur Reife der That verfolgen und mit durchleben.

„Die Frauen sind die wahren Stützen der Gesellschaft," sagt Konsul Bernick; und in dem Augenblick und von seinem Standpunkt aus hatte er Recht. Denn ohne die selbstlose Hilfe der Frauen wäre sein ganzes Haus zusammengebrochen. Und wenn auch der Dichter selbst sich mit dieser Stellung zur Frau nicht identifizierte, sondern seine persönliche Meinung wohl vielmehr in Lona Hessels Satz: „Eure Gesellschaft ist eine Gesellschaft von Hagestolzen. Ihr seht die Frau nicht" niederlegte, so bewies doch die Wahl seiner Stoffe und die Stellung seiner Probleme in der Folge, daß er von den Frauen bei der Lösung der modernen Kulturaufgaben etwas ganz Besonderes erwartete: Alle Schlachten auf ethischem und sozialem Gebiet können in Zukunft nur mit Hilfe der Frauen ausgefochten werden. Der

Mann, der das nicht einsieht, ist von vornherein verloren. Aber wenn wir nun die Charaktere und die Konflikte, die diese Überzeugung veranschaulichen, näher betrachten, so ist gar nicht zu verkennen, daß die Männer dabei ziemlich schlecht wegkommen. An Reinheit der Gesinnung, Selbstlosigkeit, Charakterstärke, Willensenergie, Thatkraft werden sie fast ausnahmslos von den Frauen übertroffen. Fast alle Dramen enden mit moralischen Siegen der Frauen und mit ebenso vielen Niederlagen des Mannes. Die intelligente Frau hat auch jetzt schon, einer verfehlten Erziehung zum Trotz, eine feinere Witterung für das, was die Zukunft verlangt, und eine größere Kraft das durchzusetzen, was sie für richtig erkannt hat, als der Mann. Selbst die überheizten und überreizten wie Nora, imponieren durch die rücksichtslose Entschlossenheit, mit der sie, ihrer Überzeugung folgend, für ein vielleicht verfehltes Ideal durchs Feuer gehen, während fast ausnahmslos die Männer den durch sie selbst oder durch andere geschaffenen Situationen sich nicht gewachsen zeigen, die einen intellektuell, die anderen moralisch, und wenn sie schließlich zum Handeln kommen, dazu fast immer eines Anstoßes von außen durch eine weibliche Hand bedürfen.

Allerdings traten gerade in Nora neben fast heroischen Zügen auch andere Seiten der weiblichen Natur in die Erscheinung, die nicht nur den edlen Thorvald Helmer stutzig machen konnten; vor allen Dingen, als ein spezifisches Mittel zur Erreichung bestimmter Zwecke, eine skrupellose Nichtachtung derjenigen sittlichen Grundlagen und Anschauungen, deren Respektierung jede Gemeinschaft von ihren Mitgliedern verlangen muß. Aber wenn der Dichter also schon hierdurch andeutete, daß sich der sozialen Erziehung der Frauen für die Aufgaben kameradschaftlichen Zusammenarbeitens nicht geringe Schwierigkeiten in den Weg stellten, so hatte er anderseits gerade für diese gefährlichen Ausartungen wieder die herrschende

Gesellschaft und ihr Erziehungssystem verantwortlich gemacht, ohne jedoch in dieser Hinsicht beim Publikum die entsprechende Resonanz zu finden, weil doch Nora, sowohl durch die Besonderheit ihrer Naturanlage, wie auch ihrer häuslichen Verhältnisse, zu wenig als Typus gelten konnte, und weil auf der anderen Seite der männliche Teil in dieser Ehe mit einem Übermaß von Unerfreulichkeit und Minderwertigkeit begabt worden war, der das Urteil über den Fall Nora Helmer trübte und verwirrte. Er hatte dann dasselbe Thema in den „Gespenstern" noch einmal aufgenommen, aber mehr um eine bestimmte Spezialfrage — das Recht der Frau, den Mann, mit dem sie innerlich nichts mehr verbindet, zu verlassen, — zur Entscheidung zu bringen, als um auf das Grundproblem zurückzukommen.

Daß er aber dies auch in der Folge nicht aus den Augen verlor, daß die Frauenfrage in diesem Sinne dauernd in seinem Gesichtskreis blieb, kann keinem entgehen, der Ibsen vom „Volksfeind" über die „Wildente" und „Rosmersholm" zur „Frau vom Meere" begleitet; ja wir sehen, wie sie offenbar ihn von Schritt zu Schritt immer stärker zu beschäftigen und zu beunruhigen beginnt. Rebekka West war eine Studie des Dämonischen in der weiblichen Natur, ein Zerrbild seines eigenen Frauenideals von der Kameradin des Mannes, für dessen Abweichung von der Natur aber nicht die Gesellschaft, sondern, im Gegenteil, eine in noch viel höherem Grade als bei Nora obwaltende isolierte Stellung außerhalb der Anschauungen der bürgerlichen Gesellschaft verantwortlich gemacht wurde. Ein Gegenbild zu dieser durch einseitige Pflege des vorherrschenden Verstandes erzielten Verkrüppelung der weiblichen Natur stellte Ellida dar, auch ein Ausnahmewesen, außerhalb der Gesellschaft stehend, ausgeartet durch einseitige Kultur psychischer Erregungen und Überspanntheiten. Beide aber nicht nur untereinander, sondern auch mit Nora darin über-

einstimmend, daß ihnen ein persönliches Verantwortlichkeitsgefühl für soziale Pflichten im höheren Sinne völlig fremd ist.

Während aber dies soziale Element in dem Kampf der beiden Einsamen, Rebekka und Rosmer, noch mehr zurücktritt, kommt es in der „Frau vom Meere", wenn auch nicht in den Auseinandersetzungen zwischen Mann und Frau, wohl aber in den Gesprächen und in den Beziehungen der übrigen Personen, vor allen Dingen Bolettes und Arnholms, in einer Weise zur Erörterung, die auf eine erneute, intensivere innere Beschäftigung mit gerade dieser Seite der Frage schließen läßt.

Bolette und Hilde Wangel mit ihrer Sehnsucht nach der großen Welt da draußen, der Sehnsucht, frei die Flügel zu regen und mit der gefährlichen Bereitwilligkeit, sich diese Freiheit zu erkaufen um den Preis der Hingabe ihrer selbst, bereiten die Tragödie der modernen Frau vor, die sich in „Hedda Gabler" in einer Handlung von 36 Stunden vor uns abspielt. Hedda Gabler, nicht Hedda Tesman, trotzdem wir sie als Hedda Gabler gar nicht kennen lernen.

Hedda Gabler hat viel Verwandtes mit Rebekka West. La bête humaine ist in beiden. Aber während sie in Rebekka groß geworden ist ohne Zaum und Zügel, ist sie in Hedda Gabler gezähmt worden durch die Gesellschaft und durch die Erziehung. Rebekka West ist mit ihrem wilden Raubtierinstinkten eine tödliche Gefahr für ihre Umgebung, weil ihr Wille nicht angekränkelt ist durch die leisesten anerzogenen Gewissensbedenken; sie mordet, wenn es sein muß, kalten Blutes, um ihr Ziel zu erreichen. Dagegen erscheint Hedda Gabler harmlos, ihre Raubtierinstinkte sind gebändigt, sie scheut das Blut, sie scheut die Sünde. Aber wenn man beide gegeneinander abwägt, kommt man zu dem Ergebnis, daß die wilde Bestie ungleich harmloser ist als die gezähmte.

Hedda Gabler ist gesellschaftlich durchaus korrekt. Sie würde nie etwas thun, was gegen den Anstand, was gegen

die gute Sitte verstößt, es sei denn, daß sie die absolute Sicherheit hätte, daß niemand davon erfährt, daß kein Skandal daraus entsteht. Sie hat darin eine gewisse Ähnlichkeit mit Thorvald Helmer, nur daß sie viel klüger und berechnender ist als der großspurige Gatte Noras mit den geschwollenen Redensarten.

Die Grundlage ihrer Tugend, ihrer Wohlanständigkeit ist die Feigheit; sie spielt mit ihren eigenen Gelüsten und Trieben wie die Katze mit der Maus. Die Lust zur Sünde ist immer lebendig und wach, aber sie läßt sie nie die Schwelle zur That überschreiten; nicht weil ihr sittliches Gefühl, ihr Gewissen davor zurückschreckt, sondern weil eine Thatsache eine Macht ist, die Gewalt über sie bekommen kann. So ist die junge Hedda Gabler mit kühlster Berechnung in ihrem Verkehr mit Eilert Lövborg bis an die äußerste Grenze des in Wort und Blick Möglichen gegangen und hat dann die Leidenschaft des bis zum Wahnsinn Erhitzten brüsk mit der Pistole in der Hand zurückgewiesen, weil sie sich fürchtete vorm Skandal.

Diese Feigheit ist das Wesentliche, was sie von Rebekka West scheidet, sie ist die Frucht ihrer gesellschaftlichen Erziehung, der Anschauungen, in denen sie groß geworden ist. Niemand hat es verstanden oder der Mühe wert gehalten, sich um ihr Innenleben zu kümmern, ihr Gemütsleben zu entwickeln, ihren, an und für sich kindischen, Egoismus als Triebkraft für eine geistige Durcharbeitung ihrer Persönlichkeit zu benutzen, ihren Freiheitsdrang, ihre tiefe aber unklare Sehnsucht nach einem Leben in Schönheit in die richtigen Bahnen zu lenken und zu vertiefen, und dadurch ihrem Leben einen Inhalt und ihrem Dasein einen Wert für andere zu geben. Alle großen, edlen Züge sind im Keim verkrüppelt, alles Niedrige und Gemeine dagegen genährt und großgezogen; nicht einmal ihre Verstandeseigen-

schaften, ihr Urteil, ihr Wissen sind irgendwie gepflegt und entwickelt. Trotz ihres angeborenen Schönheitssinns hat sie offenbar gar kein tieferes Interesse weder für Kunst noch für irgend etwas sonst. Auch hier hat sie nur gelernt, mit den Dingen zu spielen, und wenn sie sich mit dem Rat Brack zusammen über den beschränkten „Fachmenschen", den guten Jörgen Tesman, lustig macht, so verrät kein Wort von ihr, daß sie ein feineres oder tieferes Verständnis in künstlerischen Dingen besitzt, als dieser brave Kompilator. Auch für Eilert Lövborgs Genialität hat sie nur ein rein äußeres Interesse: das Geistige, was den Inhalt seines Lebens ausmacht, ist ihr ganz fremd geblieben. Er ist dem anderen überlegen: Das genügt ihr, um ihm den Vorzug vor Tesman zu geben, aber, worauf sich diese Überlegenheit gründet, ist ihr gleichgültig. Geistig steht ihr der kluge, aber durch und durch hohle, ideen- und ideallose Rat Brack viel näher als Eilert Lövborg mit seiner Begeisterungsfähigkeit, die ihr verschlossen ist. Er ist nur ein Objekt für ihre, zwischen Sinnlichkeit und Romantik hin- und herschwankende Phantasie. Und wie für das junge Mädchen nicht die geistige Bedeutung des Mannes, sondern der Ruf seiner wilden Ausschweifungen es war, was sie zu ihm hinzog, so ist es jetzt auch nicht der dämonische Reiz der Größe, der sie unaufhaltsam von der Seite des ungeliebten, geistig nicht ebenbürtigen Mannes hinaus- und hinüberlockt, sondern zunächst der Kitzel, einer unsympathischen Rivalin den Mann abzujagen und zu zeigen, daß wenn diese kleine, unbedeutende Frau einen Mann wie Eilert Lövborg zu beherrschen und zu inspirieren verstand, es für Hedda Gabler nur auf den Willen ankäme, diesen Mann und diese geistige Kraft in ihren Dienst zu zwingen: „Ich will ein einziges Mal in meinem Leben Macht über ein Menschenschicksal haben."

Allein auch wenn sie die Macht hätte, sie würde sie nicht zu nützen wissen. Ihr würde kläglich mißlingen, was der von

ihr so gering geschätzten Thea Elvsted glückte — durch ihre Persönlichkeit, durch ihr Dasein zu inspirieren — weil ihre Persönlichkeit keinen Inhalt hat, und weil sie einer selbstlosen Hingabe an irgend etwas, sei es eine Person, sei es eine ideale Aufgabe, unfähig ist. Sie selbst, in ihrem krassen Egoismus und in ihrer Oberflächlichkeit, ist sich dessen gar nicht einmal so bewußt, daß ihre Lebensphilosophie, von deren Höhe sie so verächtlich auf die Fachmenschen herabsieht, auf ein paar gefundenen, nicht einmal durch eigene Denkarbeit erworbenen Phrasen und Bildern beruht, an deren Klang, an deren Vorstellung sie sich berauscht, wie an einem Narkotikum. Die viel berufenen Formeln „Mit Weinlaub im Haar" und „in Schönheit sterben" sind wirklich in ihrem Munde nichts mehr als leere Redensarten, mit denen sie unklare Vorstellungen eines gewissen ästhetischen Raffinements verbindet, das sich ihr mit einer noch unklareren Vorstellung von höherem Menschentum verschmilzt. Mit einer kalten Berechnung ohne gleichen jagt sie Eilert Lövborg in den Tod, einmal aus Neid auf Thea, vor allem aber, um sich eine moralisch-ästhetische Sensation als Nervenkitzel zu bereiten.

Es hat Leute gegeben, die in ihren Äußerungen nach Lövborgs Tod, ehe sie die wahren, näheren Umstände erfahren, einen Zug von Größe entdecken wollen, wenn sie sagt, daß sein Tod etwas Befreiendes habe: „Es ist eine Befreiung zu wissen, daß doch wirklich etwas freiwillig Mutiges in der Welt geschehen kann. Etwas, worauf ein Schimmer von unwillkürlicher Schönheit fällt," wenn sie Eilert preist, daß er „den Mut gehabt habe, das Leben nach seinem eigenen Sinne zu leben", und wenn sie als „das Große, worauf Schönheit liegt" bezeichnet, „daß er Kraft und Willen hatte, von der Lebensgemeinschaft sich loszulösen — so zeitig."

Es wird dabei aber übersehen, daß thatsächlich aus diesen Worten nur der brutalste Egoismus und eine ästhetisch-

moralische Verschrobenheit spricht. Eilerts Tod ist nur ein ihre lüsternen Nerven kitzelndes Schauspiel und zu diesem Zweck von ihr in Szene gesetzt. Ungemein bezeichnend kommt das zum Ausdruck, wenn sie auf Bracks Bemerkung: „Ja, für ihn ist es ja wirklich eine Befreiung" naiv-brutal erwidert: „Ich meine für mich." Eilerts Tod bleibt auch für sie Sensation. Keine tiefere Empfindung wird in ihr dadurch geweckt, keine Energie aus dieser Erschütterung geboren. Denn das, was nun folgt, daß sie selbst die Pistole gegen sich richtet und „die Kraft und den Willen zeigt, sich von der Lebensgemeinschaft zeitig loszulösen", ist nicht einmal die reine Wirkung einer überspannten Stimmung, eines ästhetischen Rausches, sondern ein Mischprodukt aus den verschiedensten Empfindungen, dem peinlichen Gefühl der Blamage und Enttäuschung über die Wirkung ihrer Inspiration auf Lövborg, der Angst vor dem Skandal und der Angst, zum erstenmal in ihrem Leben von einem fremden Willen abhängig zu werden, der Angst vor dem Zwang zu einer Sünde, vor der sie aus moralischen Bedenken nicht zurückgeschreckt wäre.

Sie ist eben eine Fälscherin der Gefühle, ihrer eigenen und der der Andern, bis zum Schluß. Sowie sie betrügerisch die Lebensformel, daß nur diejenige That sittlichen Wert hat, die in Freiheit und aus der eigenen Verantwortlichkeit heraus geschieht, verdreht, und indem sie dadurch Eilert und Thea auseinanderbringt, Ersteren auf den Weg des Verderbens hetzt, so ist auch ihre letzte That eine Lüge gegen sich selbst und andere. Ich meine, der versteht des Dichters wahre Absichten schlecht, wenn er auch nur die Spur einer seelischen Entwickelung in Hedda Gabler finden zu können glaubt. Feigheit und Lüge sind die Grundlagen ihrer Persönlichkeit von Anfang bis zu Ende; was wir erleben, ist die moralische Katastrophe dieses Baus.

Die tiefer liegenden Ursachen eines so trostlosen Bankerotts sind zu suchen in dem völligen Mangel einer Erziehung zu

sozialem Pflichtgefühl, dessen Verschärfung und Verinnerlichung doppelt notwendig gewesen wäre gerade in einer gesellschaftlichen Krise, die die Frauen von einer Reihe sie bisher einengender Vorurteile befreit und sie mit einer ungleich größeren persönlichen Verantwortung belastet. Hedda Gabler ist der typische Fall einer antisozialen Frauenemancipation, die sich mit einer Loslösung der Frau aus ihrem durch den Beruf der Gattin und Mutter begrenzten Pflichtenkreis begnügt, anstatt durch eine Erweiterung und Vertiefung desselben ihnen neue Aufgaben zu schaffen. Die gescheiterte Existenz einer Übergangsperiode, an deren Untergang nicht diese allein die Schuld trägt, sondern der zum Teil der Vergangenheit, zum Teil der Gegenwart zur Last fällt. Der Vergangenheit, die, in der Beschränkung auf den engsten häuslichen Pflichtenkreis der vier Wände, nicht nur Bestrebungen nach größerer Freiheit sondern auch die Entwickelung eines sozialen Pflichtgefühls künstlich hemmte; der Gegenwart, die es nicht verstanden, die besonderen Aufgaben einer Übergangsperiode rechtzeitig zu erfassen und zu erfüllen. Der Ibsen der „Stützen der Gesellschaft“ würde diesen Gedanken wohl auch ausgesprochen und in Rede und Gegenrede verfochten haben, der Dichter der „Hedda Gabler“ hat sich begnügt, dieses Verhältnis ungleich nachdrücklicher zu veranschaulichen in den drei Männern, die er zu Hedda Gabler in Beziehung setzt. Weder Tesman noch Brack noch Lövborg sind der Aufgabe gewachsen, der aus den Schranken der Gebundenheit hinausschreitenden Frau Helfer, Halt und Wegeweiser, *Kamerad* zu sein. Für den einen ist sie, nach wie vor, das glänzende, hübsche Spielzeug, das er bewundert, auf dessen Besitz er stolz ist, für den anderen ein willkommener Gegenstand frivoler Galanterie, die dem sonst inhaltleeren Dasein einen pikanten Reiz giebt; und der Dritte, dem wohl ein Bewußtsein einer anderen Bestimmung und eines höheren

Wertes der Frau in der neuen Gesellschaft aufgegangen ist, weil er die Beweise davon hat, der ist selbst innerlich und äußerlich so wenig seinen persönlichen Pflichten und Lebensaufgaben gewachsen, daß er außer stande ist, anderen Wegweiser zu sein.

So gehen in dieser Gesellschaft Männer und Frauen nebeneinander her, ohne daß einer des anderen Sprache verstände. Sie haben die Gemeinsamkeit einer Lebensanschauung verloren, die die einzige Grundlage einer möglichen inneren Verständigung und eines gegenseitigen Tragens und Ertragens ist. So ist Hedda außer stande, das, was in Tesmans Charakter tüchtig und liebenswert ist, auch nur zu erkennen. Sie sieht nur die gewisse philiströse Beschränktheit und leidet unter einer Reihe von Äußerlichkeiten, die ihr auf die Nerven fallen. Und noch weniger ist sie fähig, jene rührende, selbstaufopfernde Güte, die sich in der guten Tante Julle verkörpert, in ihrer schlichten Größe und Zartheit und Vornehmheit zu würdigen; sie sieht nur das Kleine und Komische. Ja das Weiblich-Mütterliche, das in diesem alten Mädchen ungleich lebendiger ist, als in der jungen Frau, die sich voll Angst vor dem Häßlichen und Lächerlichen Mutter fühlt, ist eine Schranke mehr zwischen ihnen beiden. Ebensowenig haben Tante und Neffe eine Ahnung von dem, was in Hedda vorgeht. So feinempfindend und taktvoll die alte Dame ist, sie würde es nie begreifen, daß Hedda Gabler nicht die höchste Seligkeit bei dem Gedanken empfindet, die Gattin ihres angebeteten Jörgen und die Mutter seiner Kinder zu sein. Aber ebenso wenig wie diese verstehen sich im Grunde Hedda und Lövborg, und Brack und Hedda, so sehr sie glauben sich gegenseitig zu durchschauen. Den Schlüssel zum Wesen des anderen hat keiner, den eben nur eine gemeinsame Lebensanschauung giebt. Diesen dreien aber fehlt eine solche überhaupt, es sei denn, daß man einen skrupellosen Egoismus, der ihnen allen gemeinsam ist, dafür nehmen wollte.

Am wenigsten aber verstehen sich vielleicht die beiden, die nicht nur durch die Gemeinsamkeit des Geschlechtes, sondern auch als derselben Generation angehörig, unter, wenn auch nicht den gleichen, doch ähnlichen Daseinsbedingungen aufgewachsen, auf einander angewiesen erscheinen. Hedda Gabler und Thea Elvsted. „Das süße, kleine Schaf hat seine Finger an einem Menschenschicksal gehabt," sagt Hedda einmal spöttisch von ihr. Daß dies süße, kleine Schaf über eine geistige und sittliche Energie verfügt, mit der sie alle, auch die Männer beschämt, ist ihr dabei wohl bewußt. Aber Hedda glaubt diese, auf einem einfachen, strengen, wenn auch alles eher als bürgerlich konventionellen Pflichtgebot, sich aufbauende Lebensanschauung verachten zu können, weil sie die innere Freiheit, aus der Thea Elvstedt sich unbekümmert um Skandal und das Urteil der Welt zu dem, was sie für richtig erkannt hat, bekennt und ohne Nebengedanken und Nebenabsichten handelt, als Ausfluß geistiger Beschränktheit verachtet und auch fürchtet. Das tiefe, frauenhafte Wort, das Thea auf die Nachricht von der Vernichtung des Werkes, zu dem sie Eilert inspiriert hat, spricht: „Mein Lebtag wird es vor mir stehen, als hättest du ein kleines Kind gemordet . . . Ich hatte ja auch meinen Anteil am Kinde", giebt aber erst den eigentlichen Schlüssel zu dem Geheimnis des unüberbrückbaren Gegensatzes, der zwischen beiden Frauen besteht und der jede Verständigung ausschließt. In dem ganzen, den konventionellen Begriffen bürgerlicher Wohlanständigkeit schroff widersprechenden Benehmen Thea Elvsteds, die Mann und (Stief-) Kinder verläßt, ihren Ruf opfert, um dem Mann, dem ihre Seele sich zu eigen gegeben, als Kamerad zur Seite zu stehen, verleugnet sie keinen Augenblick die Frauennatur. Aus einem Gemisch von frauenhaften und mütterlichen Instinkten, die sie zu dem Schöpfer ihrer geistigen Existenz und dem Gegenstand ihrer zärtlich fürsorgenden Liebe ziehen,

handelt sie, und der rein geistige Vorgang ihrer gemeinsamen Thätigkeit mit Lövborg wird ihr von selbst ein Symbol körperlicher Mutterschaft, die ihr versagt ist: „Unser Kind“. Für Hedda aber, die schaudert vor der Aussicht, selbst Mutter zu werden, und zwar nicht nur, weil sie den Vater ihres Kindes nicht liebt, sondern weil der Gedanke an die Opfer, die das werdende Leben von ihr fordert, gräßlich und unerträglich ist, ist gerade dies Bild von der geistigen Gemeinschaft, das Thea gebraucht, ein Stachel, der sie zur Vernichtung dieses „Kindes“ reizt; ja mehr noch die verbrecherische That der Vernichtung des Manuskripts bekommt für sie einen besonderen, perversen Reiz durch die Autosuggestion, daß es ein lebendiges Kind ist, das sie tötet: „Jetzt verbrenne ich dein Kind, Thea. Dein und Eilert Lövborgs Kind. Jetzt verbrenne — jetzt verbrenne ich dein Kind.“ Und während Thea, eben weil sie mit keinem Fußbreit aus dem Bereich des natürlichen weiblichen Empfindungslebens hinaustritt, ganz sicher und fest, einer an und für sich ihrer weichen, schüchternen Natur widerstrebenden, aber durch ihr sittliches Empfinden ihr aufgenötigten Situation gegenübersteht und ohne mit der Wimper zu zucken, den Vorurteilen, der Verleumdung und dem Skandal die Stirne bietet, ist Hedda, wurzellos und haltlos, dem natürlichsten weiblichen Empfinden abgestorben, auch der kleinsten Aufgabe, die ihr das Leben stellt, nicht gewachsen.

Die alte Losung hat sie vergessen, die neue Losung hat sie nicht verstanden, und so wird sie zwischen der alten und neuen Zeit zermalmt.

Keiner von diesen Menschen versteht den anderen, keiner sieht, und zwar nicht nur die Egoisten, über einen gewissen beschränkten Kreis hinaus. Keiner, mit Ausnahme einer Frau, hat etwas, das er wirklich einsetzen kann, als Kraft, die nicht nur ihm selber, sondern auch anderen hilft, keiner ein Panier

aufzuwerfen, das als etwas Bleibendes über dem Dunst der Leidenschaften und Parteien und Vorurteile des Tages weht. Die Besten — auch Thea — handeln immer noch mehr aus Gefühlsdrängen als aus klarer Erkenntnis einer erkämpften und erprobten Überzeugung heraus. Das ist das Bild der ringenden, gährenden Zeit, die den Boden der alten Weltanschauung unter den Füßen verloren hat und vergeblich ringt, sich zu einer neuen emporzuarbeiten. Daran sind Hedda Gabler und Eilert Lövborg zu Grunde gegangen, daran geht auch der Baumeister Solneß zu Grunde.

IX. Baumeister Solneß.

Während in „Hedda Gabler" das Symbolische ganz zurücktritt und, mehr im Stil der früheren Dramen, wo es erscheint, nur zu einer, an und für sich durchaus realistisch gefaßten und durchgeführten Handlung leise Begleitakkorde abgiebt, ist im „Baumeister Solneß" die äußere Handlung nur das Gefäß für die symbolische Handlung, ist erstere gar nichts für sich und ist daher für Deutungsursachen aller Art hier noch ein ungleich größerer Spielraum gegeben als in der „Frau vom Meere". Gleichwohl hat „Baumeister Solneß" vor jener einen großen Vorzug voraus: Die symbolischen Hauptgestalten und die symbolische Haupthandlung sind mit einer so großen und sicheren Linienführung herausgearbeitet, das Problem ist so scharf eingestellt, daß die Reflexion darüber, was ist mit diesem oder jenem Wort oder dieser oder jener Handlung gemeint, eigentlich gar nicht aufkommt, weil das Symbolische sich in der Regel mit dem Thatsächlichen deckt und zugleich durch das Thatsächliche hindurchleuchtet. Freilich gilt das unbedingt nur von den Hauptzügen und Hauptgestalten; in den sekundären Personen und Motiven des Dramas ist dagegen gelegentlich wieder eine Verschwendung an Geheimfiguren und Schnörkeln entfaltet, die die reinen und klaren Linien des Hauptbaues zuweilen sehr störend verwirren, und unnatürlich verzerrt und gebrochen erscheinen lassen.

Solneß ist ein Geistesverwandter Eilert Lövborgs, mehr vielleicht noch Ulrik Brendels, in manchem auch Johannes Rosmers. Der Mann der neuen Zeit, der mit rücksichtsloser Energie sich frei macht von den Vorurteilen und Schranken des alten Herkommens und des alten Glaubens, der die Hand ausstreckt nach dem Höchsten, und der in sich den Beruf fühlt, anderen den Weg zu weisen. Aber in dem Augenblick, wo das neue Wesen die Probe bestehen soll, bricht er kraftlos zusammen, weil sein seelischer Organismus sich für die letzte Kraftanstrengung als viel zu zart erweist.

Er ist der Typus der geborenen Halben, die sich vermessen, Ganze zu sein, die mit dem Alten fertig sind, aber für das Neue keine Kraft haben; zugleich aber der Typus einer ganzen Generation, die als radikaler Bahnbrecher thätig gewesen ist, und nun, auf der Höhe des Lebens, von der nachstürmenden Jugend der neuen Generation gedrängt, wider Willen, Schritt für Schritt, um nur nicht zum alten Eisen geworfen zu werden, sich über die Linie ihres Könnens hinausdrängen, zu einer Überspannung ihrer Kräfte verleiten läßt, die ihren Untergang beschleunigt; und schließlich auch ein Typus des modernen Menschen, der die alte Weltanschauung und ihre Grundlagen sich und anderen zerstört hat, und nun in qualvoller Enttäuschung sich davon überzeugen muß, daß die neuen Ideale, die er an die Stelle der zertrümmerten setzen wollte, versagen, weil die positiv erzeugende Kraft fehlt; und daß auf einer Reihe von wirklich oder scheinbar widerlegten Vorurteilen und Irrtümern, welche Bestandteile einer in sich geschlossenen, historisch entwickelten Weltanschauung bildeten, sich nicht über Nacht eine neue erbauen läßt, die die Aufgabe erfüllt, durch den Ausblick auf Bleibendes, Ewiges den irrenden und kämpfenden Menschen einen Halt und eine Norm ihres Handelns zu geben.

Halvard Solneß war in seiner Jugend ein Mann von großer Thatfreudigkeit, von starkem Selbstvertrauen und eiserner Willenskraft: ein höheres Leben über dem Dunst der Gemeinheit und Alltäglichkeit schwebte ihm als Ideal vor, kindlich gläubig im Geiste der Väter. „Als Junge war ich in einem frommen Haus auf dem Lande aufgewachsen. Und da meinte ich denn, es könnte für mich gar nichts Höheres geben, als dieses Kirchenbauen.“ Im Religiösen verkörperte sich ihm das Höchste, im Glauben an den persönlichen Gott glaubte er den Halt und die Gewähr für das Gelingen seines Strebens zu haben.

Allein dieser Glaube erstarb langsam, fast unmerklich, im Kampf des Lebens, im Kampf der Leidenschaften, in dem ihn, wie er wähnte, sein Gott im Stich ließ, der Gott, der es zuließ, „daß der Unhold in mir herumrumorte nach eigenem Gutdünken.“ Oder richtiger, dieser persönliche Gott änderte für ihn plötzlich seinen Charakter. Es war nicht mehr der Gott der Liebe und Güte, der in schlichtem Glauben und kindlichem Gehorsam verehrt sein will, sondern ein starker, eifriger, gewaltsamer Gott, der zerrt und reißt und treibt nnd jagt über Abgründe, durch Sumpf und Dorngestrüpp, mitten durch das gemeine, tägliche Leben, empor, aufwärts zu den Höhen und der reinen stillen Luft, wo die Leidenschaften und Begierden einschlafen.

Aber auf dem Wege zu einem neuen Gott, mit einem neuen Gott türmten sich gewaltige Hindernisse auf, die der allein Wandernde wohl leicht übersteigt oder umgeht, die aber den, der anderen als Begleiter, als Führer dient, zwingen, Halt zu machen und Bresche zu legen. Da lag das alte Haus, „von außen nahm es sich aus wie ein großer, häßlicher Holzkasten. Aber inwendig war es doch ganz nett und gemütlich“: Die alte Weltanschauung, in der Solneß' Frau aufgewachsen, in der sie sich allein

wohl fühlte, und aus der auch ihm, sobald er wieder in ihren Bannkreis sich ziehen ließ, ein Atem des Friedens und der Ruhe entgegenwehte, die ihm den Willen und die Thatkraft lähmten. Er glaubte zu fühlen, daß nur, wenn es ihm gelänge, auch sie aus dem Bann zu befreien, es ihm möglich sein werde, sein Ziel zu erreichen, indem er sie mit sich fortrisse.

So begann er systematisch, ohne daß sie es gewahr wurde, die Grundlagen ihrer Weltanschauung zu zerstören, den Zusammenbruch vorzubereiten. „Die kleine, schwarze Ritze im Schornstein" ward nicht ausgebessert und eines Tages brannte das Haus nieder. Aber anders als er gedacht: nicht von außen sah die arme Frau das Alte zusammenbrechen, sondern in der Nacht im Schlaf überfiel sie es, und unter den Trümmern begrub sie ihren Glauben und ihre Hoffnungen.

Sie suchte sich eine neue Stütze, die Pflicht, an der sie freudlos und glaubenslos einsam den Weg an der Seite ihres Mannes weiter wanderte, in dumpfer Trauer nicht um die blühenden Zukunftshoffnungen, die die Katastrophe vernichtet, sondern viel mehr um die alten, aus Kinderjahren ins Leben der Gegenwart heimlich hinübergeretteten Idole, die nun für immer vernichtet waren. Ihr Lebensinhalt war ihr genommen und damit ihre Fähigkeit, Liebe zu geben und Leben zu geben erloschen: eine verkrüppelte Existenz.

Das hatte Harvard Solneß nicht gewollt und nicht erwartet, und nun ward er wirklich irre an dem Gott überhaupt. In dem Augenblick, wo er die ersehnte Freiheit erlangte, wo durch den völligen Zusammenbruch des alten Hauses sich ihm ein unbegrenztes Gebiet des Schaffens in freier Schönheit erschloß, verflog ihm mit dem Glauben an eine höhere, sittliche Weltordnung die Lust, seine Kraft in den Dienst eines Wahns zu stellen. Es kam noch einmal

zwischen ihm und seinem Gott zu einem Kampf. Am stolzesten Tage seines Lebens, wo er aus dem Gefühl der Vollkraft des Schaffens heraus zum erstenmal in seinem Leben den leise nagenden Zweifel an sich selbst siegreich bekämpfte, als er auf dem Turm der Lysanger Kirche den Kranz hoch oben schwindelfrei aufhängte, da sagte er seinem Gott auf und stellte sich aus freiem Entschluß in den Dienst der kämpfenden und arbeitenden Menschheit. Aber in Wirklichkeit war es doch etwas anderes. Es war nicht nur die Überzeugung, daß diese Arbeit ihn Gott ebenbürtig mache, sondern es spielte mit herein eben der nagende Zweifel an der eigenen Kraft das Höchste zu leisten, der vom ersten Augenblick an ihm die Höhenarbeit verleidet hatte. Es war also kein freiwilliger Verzicht geboren aus dem Bewußtsein der Kraft sondern aus dem Bewußtsein der Schwäche. Damit kam die Lüge in sein Leben und damit die Halbheit; und damit die Angst und damit die Friedlosigkeit.

Diese große Lebensarbeit, für die er seinen Frieden, das Glück seines Hauses geopfert, die in den Augen der Menschen, für die er schuf, ihm den Nimbus der Größe verlieh, sie füllte ihn nicht aus, sie befriedigte ihn nicht: „Heimstätten für Menschen zu bauen," sagt er zu Hilde, „das ist keine fünf Pfennige wert . . . . Jetzt sehe ich's ein. Die Menschen haben die Heimstätten da gar nicht nötig. Jedenfalls nicht um glücklich zu sein . . . Sehen Sie, das ist der ganze Abschluß, soweit ich zurückblicke. Nichts gebaut, im Grunde genommen." „Und" — setzt er hinzu — „auch nichts geopfert, um zum Bauen zu kommen." Er ist doch in der Kleinlichkeit und Enge und Mittelmäßigkeit stecken geblieben, weil, um ohne Glauben und ohne Ideal, wie die Mortensgards, die Menschheit in seinen Dienst zu zwingen, indem man ihr zu dienen scheint, nicht nur der eiserne Wille und die Rücksichtslosigkeit notwendig ist, sondern auch der echte

Wikingertrotz und ein robustes Gewissen, das sich mit Lachen und ohne Reue auch über Leichen den Weg bahnt. Aber Harvard Solneß ist kein Übermensch. Er steht nicht jenseits von Gut und Böse, er leidet unter der Schuld und unter der Reue. Er sehnt sich zugleich nach neuer Schuld und hat doch nicht den Mut dazu.

Aus der Vergangenheit, die er unter die Füße gestampft hat, hat er eins mit in die neue Welt gebracht, ein kränkliches Gewissen. Und zu der Reue über die alte Schuld und zu der Angst vor einer neuen, kommt noch als Drittes hinzu, die Furcht vor denen, die stärker sind als er, vor der Jugend, die ihm auf den Fersen sitzt, vor einer jungen, radikalen Generation, die nicht nur mehr kann als er — Ragnar Brovik — und die zugleich als Rächer auftritt für die schwächeren Nebenmänner, die er, als er jung war, mitleidlos aus dem Wege geräumt hat, sondern die auch nicht beschwert ist mit all dem moralischen Ballast, der ihm noch anhängt, die gar keine Furcht hat vor den Unholden in der eigenen Brust, die frei und wild ist, wie ein Raubvogel, und die nichts anderes sein will: „Warum sollt ich nicht auch auf Raub ausgehen. Die Beute an mich zu reißen, zu der ich Lust habe? Wenn ich sie nur packen kann mit meinen Krallen. Und die Oberhand behalten" (Hilde); vor der Jugend, die ein „robustes Gewissen" hat, für die „Pflicht" ein „häßliches garstiges Wort" ist und die es „albern" findet, „daß einer nach seinem eigenen Glück nicht greifen darf. Nach seinem eigenen Leben nicht; bloß weil jemand dazwischen steht, den man kennt."

Aber zugleich ist in dieser Jugend, vor der er sich fürchtet, „die bereit steht um bei ihm anzuklopfen und dem ganzen Baumeister Solneß den Garaus zu machen", auch ein Element vorhanden, das eine wunderbare, unwiderstehliche Anziehungskraft auf ihn ausübt: das Ungebrochene, Frische,

Grade, frei in die Höhe Strebende, das ihr aus den Augen lacht, das zu freudiger That drängt. Und diese Jugend, die er in all seiner Angst vor ihr, „doch im Grunde so sehnlich herbeiwünscht", ist es gerade, die mit einer Forderung, die er, die die ältere Generation nicht erfüllen kann, an ihn herantritt. Die Jugend (Hilde) knüpft nicht an an die Mannesarbeit der älteren Generation — die ist ihr gleichgültig, bedeutungslos —; sie fordert von der älteren Generation die Einlösung von Versprechungen, die jene in der Jugend gegeben. Nicht die Erbauer von nützlichen Heimstätten für die Menschheit, die in der Niederung hausen, imponieren ihr, sondern die, die hohe, hohe Türme bauten, von denen man frei und und weit ins Land sehen, und Himmel und Erde in einem Blick in ihrer Größe und Schönheit umschließen und erfassen konnte. Die Jugend, die träumt von einem Schloß, „das hoch oben liegen soll. Und frei nach allen Seiten hin, so daß ich weit hinausblicken kann, weit hinaus. Und darauf ein ungeheuer hoher Turm. Und ganz oben auf dem Turme ein Söller." Auf dem will sie stehen, frei von Schwindel und Furcht, „und die andern ansehen, die, die Kirchen bauen und die Heimstätten für Mutter und Vater und die Kinderschar". Und dann da oben, da wird erst das „Herrlichste" gebaut; das Neue, das das gemeinsame Werk ist der Alten, die umstürzten und der Jugend, die auf ihren Schultern steht.

Aber diese Forderung, die die junge, in Hilde Wangel verkörperte, Generation stellt, ist die ältere einzulösen nicht mehr fähig. Sie kann weder mehr Kirchtürme bauen wie die Vorfahren, noch den neuen Bau aufführen, der den weiteren Blick giebt. Sie leidet an Schwindel, sie hat in den niedern Regionen der ideallosen Alltagsarbeit es verlernt, da droben sicher zu stehen. An dem Versuch, der warnenden Stimme im Innern zum Trotz, das Versprechen der Jugend einzulösen, geht sie zu Grunde.

Die Jugend aber sieht in diesem Augenblick nur, daß der Wille da war, wieder in die Höhe zu streben, auch in diesem Abgestürzten sieht sie nur den, der doch noch bis zur Spitze kam. Und so ist und bleibt der, der spät wieder zu den Idealen seiner Jugend, die auch die ihrigen sind, sich zurückgefunden, ihr Führer, ihr Vorbild, „ihr Baumeister".

Der Kampf zweier Generationen um eine neue Weltanschauung, Zerstörung und aufdämmernde Hoffnung und Ahnung eines neuen Baues von reinen starken Händen in der Zukunft, dargestellt in einem Menschenleben, das ist die Tragödie des Baumeister Solneß.

Jeder derartigen Übersetzung des Symbolischen, wie ich es hier versuchte, haftet eine gewisse Trockenheit, etwas Schematisches an. Um die ineinanderlaufenden Fäden des eigentlichen Gewebes zu zeigen, muß man zu viel auflösen, zerstören, zu viel erklären. Und immer bleibt außerdem noch ein Rest, der nicht so rein aufgeht. Bild und Vorstellung decken sich nicht allemal; manche nebensächlicheren Beziehungen fallen, ebenso wie die Erklärung einiger zweifellos vorhandenen Widersprüche, ganz aus. Trotzdem glaube ich, daß diese Übersetzung im wesentlichen den Gedankeninhalt der Tragödie wiedergiebt.

X. Klein Eyolf.

Durch die strenge und doch in der großen Linienführung anschauliche Symbolik hat der „Baumeister Solneß“ eine innere Geschlossenheit und zugleich dramatische Überzeugungskraft erhalten, die sonst in den Worten des alternden Ibsen nicht für jedes Auge zu erkennen ist und deren Mangel sie vor allen Dingen auf der Bühne nicht recht hat heimisch werden lassen. Wenn trotzdem auch der „Baumeister Solneß“ über verhältnismäßig spärliche und gedämpfte Erfolge nicht herausgekommen ist, so lag das wohl an der Verwendung des Symbolischen überhaupt, dessen Sprache zu verstehen nicht nur eine gewisse ästhetische Vorbildung, sondern auch eine Vertrautheit mit der Gedankenwelt gerade dieses Dichters erforderlich ist, wie sie einem Durchschnittstheaterpublikum, geschweige denn einem Premierenpublikum nicht zur Verfügung steht.

Weniger verständlich erscheint diese Sprödigkeit gegenüber dem zwei Jahre danach, 1895, erschienenen Schauspiel „Klein Eyolf“. Denn allerdings tritt in ihm, zu Anfang namentlich, jene Verschleierung der Thatsachen durch das Symbolische, jenes Spielen mit geheimnisvollen Formeln und Bildern, mitten in einer an und für sich durchaus realistischen

Handlung, die in der „Frau vom Meere“ so verhängnisvoll wirkten, wieder mehr zu Tage; je weiter aber sich die dramatische Handlung aus den Charakteren entwickelt, offenbart dieses Werk des Alters eine Reihe von neuen, überraschenden Zügen, die, sollte man meinen, gerade ihr Sympathien auch in den Kreisen erwecken müßten, die sonst den Problemen Ibsens gegenüber sich gleichgültig oder schroff ablehnend verhalten. Daß dies nicht eintrat, hat seinen Grund zum Teil wohl in jener brutalen Voreingenommenheit des Urteils, die gerade in jenen Kreisen zu Hause ist, die sich nicht die Mühe nimmt, auf Grund neuer Prüfung neuer Werke die Stellung, die auf Grund früherer Eindrücke einem Dichter gegenüber einmal eingenommen wurde, zu revidieren und zu berichtigen, zum Teil allerdings auch wohl darin, daß gerade „Klein Eyolf“ an die, nicht minder große, Masse des Publikums, die auch durch die genialste, künstlerische Behandlung über einen an und für sich heikeln Stoff nicht hinwegkommen kann, der die Prüderie den Kunstgenuß lähmt, besonders große Anforderungen stellt, denen sie sich diesmal um so weniger gewachsen erwies, als man gerade in dieser Hinsicht von Ibsen sich keiner besonderen Überraschungen vermuten war. Und dabei bietet, wie gesagt, gerade „Klein Eyolf“ dem, der nur zögernd und mit Vorbehalt zu einer objektiven Würdigung der künstlerischen Persönlichkeit Ibsens sich durchringt, eine Reihe von wirklich freudigen Überraschungen, so ernst und so grausam auch das tragische Problem gepackt und durchgeführt ist.

Die landschaftliche Stimmung spielt bei Ibsen häufig eine große Rolle; die Natur antwortet bei ihm mit ihren Farben und Tönen auf die Menschenlaute und Schicksale, die wir in ihren Bannkreis anklingen hören und sich vollziehen sehen. Ich erinnere nur an die grauen Nebelschleier in den „Gespenstern“ und die wechselnden Landschaftstim-

mungen und -bilder in der „Frau vom Meere“ und im „Baumeister Solneß“.

„Klein Eyolf“ beginnt in der Morgenfrühe eines warmen Sommertags, und endet am späten Sommerabend mit klarem Himmel. Für den dazwischen liegenden zweiten Akt heißt es: „Das Wetter ist bleiern und regnerisch, mit treibenden Nebelwolken.“ Das deutet von vornherein auf eine Katastrophe im ersten Akt, auf Kämpfe und Verdüsterungen im weiteren Verlauf, auf Befriedung und Abklärung am Ende.

Je älter Ibsen wird, desto mehr gewinnt man den Eindruck, daß in jedem Drama, abgesehen von dem besondern dramatischen Konflikt, den es behandelt, und von der jeweiligen symbolischen Deutung, die er den einzelnen thatsächlichen Vorgängen giebt, das Drama als Ganzes Abbild gewisser Vorgänge und Wandlungen seines eigenen Lebens wird, vielleicht ihm selbst gar nicht klar bewußt. Und so leuchtet durch die Schicksale und Wandlungen von Alfred Allmers und Frau Rita das Bild einer großen Lebenskrise hindurch, die sich in Ibsens Innern im Laufe eines Jahrzehntes abgespielt und ausgespielt hat. Alle die Gewalten und Gefahren, mit denen diese beiden Menschen gekämpft und unter denen sie gelitten haben, sie haben auch in seinem Leben eine Rolle gespielt. Aber während, abgesehen von der Scheinlösung in der „Frau vom Meere“, er bisher nie für die Schicksale seiner Gestalten, die Träger seiner Gedanken einen harmonischen Ausgleich zwischen Wille und That und Pflicht und Neigung zu finden versucht, richtiger vermocht, während er immer über dem Zittern einer ungelösten Dissonanz den Vorhang fallen ließ, weil er selbst noch von der Dissonanz beherrscht war, erklingt hier in „Klein Eyolf“ zum ersten mal, nach stürmischem Tagwerk wieder ein wirklich friedevoller Schlußakkord, der gleich weit entfernt von müder Resignation,

wie von blasser Schönfärberei ist. Mit seiner Generation und für seine Generation hat er sich aus den Trümmern seiner alten Ideale ein Floß gezimmert, auf dem er nun im Abendschein auf geglättetem Meeresspiegel dem letzten Ziele vertrauend und hoffend entgegensteuert.

In der ganzen Reihe der Ibsenschen Dramen, die wir bisher beleuchtet haben, giebt es keines, das so reich an schroffsten, schrillsten Dissonanzen wäre, wie „Klein Eyolf", aber auch keines, was eine so reine und schöne Auflösung von innen heraus böte wie „Klein Eyolf". — Diese Leistung erscheint um so bewunderungswürdiger, als Ibsen hier, zum erstenmal seit Jahren, mit der ihm eigentümlichen, und von ihm zur höchsten Vollendung ausgebildeten Technik, des analytischen Dramas gebrochen und gerade sein vielleicht am tiefsten empfundenes Drama aufgebaut hat auf einer vor unseren Augen sich vollziehenden Katastrophe, die den Ausgangspunkt bildet für eine vor unsern Augen sich vollziehende innere Wandlung und Entwicklung der Charaktere.

In allen bisherigen Dramen Ibsens sind die Charaktere an und für sich fertig, ehe das Drama einsetzt. Sie erschließen sich uns in einer bestimmten Situation, unter dem Zwang einer bestimmten, durch Voraussetzungen, die lange vor Beginn des Stückes liegen, festgelegten, wie ein eingestelltes Uhrwerk ablaufenden Handlung. Das ganze Interesse ist darauf konzentriert, durch die Handlung, in der sie vor uns erscheinen, den Kern ihres Wesens zu enthüllen, nicht zu entwickeln. Auch wo, wie in „Nora" scheinbar eine Wandlung des Charakters vor unsern Augen sich vollzieht, ist das eben nur Schein. Der Charakter Noras ist völlig fertig im Augenblick, wo das Stück beginnt. Die einzige Gestalt, die dem zu widersprechen scheint, ist der Charakter Ellidas in der „Frau vom Meere". Hier ist thatsächlich ein anderes Verfahren eingeschlagen, aber wie ich

glaube nachgewiesen zu haben, mit so einem glücklichen überzeugenden Erfolg, daß man hätte versucht sein können, gerade danach die Grenzen von Ibsens dramatischer Technik abzustecken. Wie voreilig das gewesen wäre, beweist eben „Klein Eyolf".

So viele und so bedeutungsvolle Voraussetzungen des dramatischen Konflikts, dessen Knüpfung und Lösung den Kern der vor unsern Augen sich abspielenden Handlung abgeben, auch in den vor Aufgang des Vorhangs liegenden Begebenheiten enthalten sind, so setzt hier doch das Drama nicht erst mit der Katastrophe ein, mit dem letzten Akte in einem Menschen- oder Familienleben, sondern mit der Peripetie, die der Katastrophe vorausgeht; oder richtiger vielleicht, es setzt allerdings mit einer vor unsern Augen sich vollziehenden Katastrophe ein, die aber die durch die Ereignisse der Vorfabel geprägten Charaktere einen Umschmelzungsprozeß während der Handlung durchmachen läßt.

Vom Standpunkte der dramatischen Technik ist das hier von Ibsen eingeschlagene Verfahren insofern noch ganz besonders interessant, als es sich hier um ein tragisches Konfliktsmotiv handelt, das er bereits früher, da aber als ein sekundäres, in seiner alten Weise als vor Beginn der Handlung liegend uns analytisch nahe gebracht hat — ich meine im „Baumeister Solneß" den Tod des Kindes und seine Wirkung auf das Verhältnis der beiden Gatten zu einander. — Man gewinnt den Eindruck, als ob er durch die Versetzung dieses Motivs in „Klein Eyolf" an die erste Stelle von innen heraus gezwungen worden sei, mit seiner herkömmlichen Technik zu brechen, um die dramatisch fruchtbaren Keime des Motivs zur Entfaltung zu bringen. Eine Beobachtung, die mir für die geheimen Gesetze dramatischer Technik überhaupt bedeutungsvoll erscheint.

Aber auch in anderer Hinsicht ist gerade das Drama ein

Probierstein für Ibsens technische Meisterschaft, weil er hier in die, auf die Entwickelung der beiden Hauptcharaktere Allmers und Rita abzielende, dramatische Handlung eine zweite, nur auf Erschließung zweier Charaktere durch die allmähliche Entschleierung einer in der Vorfabel enthaltenen Begebenheit hinauslaufende Handlung — in dem Verhältnis Allmers zu Asta — kunstvoll aber nicht künstlich verflochten hat.

Beide aber behandeln dasselbe Problem; das Problem, das Ibsen öfter und lebhafter beschäftigt hat, als irgend ein anderes, das auch in den Dramen, in denen es nicht den Angelpunkt bildet, um den sich alles dreht, eine Rolle spielt: die Lebensgemeinschaft von Mann und Frau, eine Ehe, die keine Kameradschaft ist, und eine Kameradschaft, die aus sozial-rechtlichen Gründen keine Ehe werden kann. Nur die Ehe, die zugleich Kameradschaft ist, d. h. die auf gleicher Gesinnung, völliger Übereinstimmung über die Lebensziele beruht, und in der auf beiden Seiten der Wille und die Kraft vorhanden ist, einander ohne Vorbehalt zu geben, was ein jeder besitzt und von einander zu nehmen, was einem jeden fehlt, hat eine sittliche Berechtigung, nur sie hat die Fähigkeit, auch in sozialer Beziehung den höchsten Zweck der Ehe zu erfüllen, d. h. einer neuen Generation das Leben zu geben und in gemeinsamer Arbeit diese neue Generation mit den geistigen und sittlichen Kräften auszurüsten, die sie braucht, um in den Kämpfen des Lebens zu bestehen.

Die Ehe von Alfred und Rita Allmers beruht auf anderen Grundlagen. In beiden schlummern Kräfte, die richtig geleitet und richtig ergänzt, Großes und Gutes zu wirken vermocht hätten, die aber in ihrer Vereinigung und grade durch ihre Vereinigung ausarten. Der ideale, aufs Höchste gerichtete Sinn Alfred Allmers verliert sich an der Seite dieser Frau, die er aus einem Gemisch von kühler Berechnung und aufwallender Sinnlichkeit genommen, nachdem der erste sinnliche

Rausch verflogen, da er für seine Interessen bei ihr von vornherein kein Verständnis voraussetzt, in einem trägem Traumleben, in der Vorstellung hoher Lebensziele, die nie wirklich werden. Die warmblütige Menschlichkeit Ritas hingegen, die in ungebändigter Thatenlust glüht und blüht, verzerrt sich in der Gemeinschaft mit diesem temperamentlosen Träumer, der kein Auge und kein Ohr für die nach Befreiung aus dem Triebleben zu höherem Menschentum aufstrebende elementare Urkraft dieser vollsaftigen Natur hat, der ihr gedankenlos auch noch den letzten Halt, ihren Kinderglauben, zerstört hat, ohne ihr einen Ersatz dafür zu bieten, zu einer brutalen, zügellosen Sinnlichkeit, die wie ein fressendes Feuer auch die letzten schwachen Stützen, die den Bau ihrer Lebensgemeinschaft trugen, zerstört. Denn das sinnlich Animalische, das ihn zuerst in ihre Arme getrieben, wird für den Mann, nachdem die erste Illusion dahin, geradezu zu einem Gegenstand des Widerwillens und Grauens, das ihn von ihr fernhält.

Aus einer solchen Lebensgemeinschaft kann keine gesunde Nachkommenschaft erblühen. Das Kind, dem sie das Leben giebt, kommt zwar gesund zur Welt, wird aber, noch ehe es zum Bewußtsein des Lebens erwacht, durch Schuld der Eltern zum Krüppel: Klein Eyolf, der infolgedessen nicht schwimmen kann wie die andern Kinder und doch, noch ahnungslos über seinen wahren Zustand, sich hinaussehnt in den Kampf; der so gern „lernen möchte, Soldat zu werden". Und so erliegt dieses Kind, das dann auch, ein Symbol einer Generation, die ohne Waffen, d. h. ohne die Grundlage einer festen Lebensanschauung, auf den Kampfplatz geschickt, keiner Aufgabe gewachsen ist, wehrlos der ersten Gewalt, die als etwas Neues und Rätselhaftes zugleich in sein Leben tritt. Die dämonische Anziehungskraft des Grausigen, mag das Grauen auch der Wahnwitz selbst sein, verkörpert in der Erscheinung der Rattenmamsell, greift in das Leben dieser Jugend, der

die Unterscheidungsmerkmale für die wirklich großen und treibenden Mächte im Leben fehlen, der im Geheimnisvollen, im Spannenden an sich der Kern des Lebens zu liegen scheint, mit grausamer, unbarmherzig zupackender Hand ein, reißt sie mit sich fort und vernichtet sie als wehrloses Opfer.

Wir sehen also, wie mit dem Problem der Lebensgemeinschaft von Mann und Frau hier auch das andere, Ibsen so stark beschäftigende, der Arbeit der Generationen für einander und der Kampf der Generationen miteinander verschlungen ist; und zwar hier in der Katastrophe Klein Eyolfs, so sehr sie sich als ein realistisches persönliches Erlebnis in dem Dasein Rita und Alfred Allmers erweist, vorwiegend symbolisch gefaßt und mit symbolischen Darstellungsmitteln durchgeführt. Aber auch das scheint auf eine tiefere allgemeine Symbolik hinzuweisen, die über das persönliche Unglück im Allmerschen Hause hinausgeht, daß Alfred Allmers gerade in dem Augenblick, wo ihm der Sohn entrissen wird, in der Einsamkeit zu der klaren Erkenntnis seiner Lebensaufgabe als Erzieher der künftigen Generation, sich durchgerungen hat. Er glaubt frei geworden zu sein vom Egoismus, indem er in der Einsamkeit die eigenen Ansprüche an das Leben begrub. Das Buch von der „Verantwortung", an dem er Jahrelang arbeitete, während er für die Verantwortung, die ihm das Dasein seines Kindes auf die Seele legte, kein Verständnis hatte, ist in dieser stillen Abrechnung des Mannes, wie einst Ulrik Brendels Buch [1]), wie ein Phantom in den Lüften zerronnen, und vernichtet, ehe es da war: „Ich will versuchen hineinzuleuchten in all die reichen Möglichkeiten, die in seiner Kinderseele dämmern. Alles, was er an edlen Keimen birgt, will ich zum Wachstum bringen — es soll Blüten treiben und Früchte tragen . . . Ich will ihm

[1]) Ähnlich auch Eilert Löfborgs Buch.

helfen, seine Wünsche in Einklang zu bringen mit dem, was er erreichen kann. Denn so weit ist er jetzt noch nicht. All sein Dichten und Trachten ist auf das gerichtet, was sein Leben lang für ihn unerreichbar ist. Ich aber werde das Glücksgefühl wachrufen in seinem Gemüt."

Aus diesen Worten spricht ein Schuldbekenntnis und zugleich ein Zukunftsprogramm einer Generation, deren Selbstanklagen wir auch im „Baumeister Solneß" hörten, die, zu einseitig darauf bedacht, für sich und ihre persönlichen, geistigen und sittlichen Bedürfnisse sich das Leben zu bauen, über dieser Sorge für das Nächstliegende es versäumt hat, die Blicke in die Höhe und in die Weite zu richten, es versäumt hat, dafür zu sorgen, daß an Stelle des alten Hauses, das ihr nicht mehr genügt, ein neues kommt, das Licht und Luft und Bewegungsfreiheit bietet und Schutz vor Unwetter für die Menschheit der Zukunft.

Aber indem Allmers, wie er sich und andere glauben machen will, dem Gesetz der Umwandlung gehorchend, hiermit eine höhere und bessere Lebensanschauung verkündet, ist er in Wirklichkeit mindestens in einer schweren Selbsttäuschung befangen, was die Selbstlosigkeit seines Entschlusses betrifft; und er vergißt zugleich, daß nicht nur an dieses Kind, dessen Schicksal er in die Hand nehmen will, sondern auch an ihn selber noch ein Wesen ein Anrecht hat, das er nicht so ohne weiteres abschütteln und aus seinem Leben ausscheiden kann. Das ist Frau Rita, die er zur Frau genommen hat, weil sie auf seine Sinne Eindruck machte und weil sie die „goldenen Berge" besaß, die ihm und der geliebten Schwester ein sorgenloses Dasein in seinem Sinne zu verbürgen schienen. Das Bedenklichste aber ist die bewußte Selbsttäuschung, zu deren Beschönigung er die Formel vom Gesetz der Umwandlung sich aufgreift. Nicht die Klarheit über seine nächste Pflicht, sondern die Klarheit über sein Un-

vermögen, das, was er bisher für seine Lebensaufgabe gehalten, zu lösen — die Vollendung des Buches über die Verantwortung — hat ihn „umgewandelt“. Und wenn daher es zunächst als eine unverdiente Grausamkeit des Schicksals erscheint, daß ihm gerade in diesem Augenblick das Kind, für das er sein Leben einsetzen will, entrissen wird, in Wirklichkeit trifft ihn der Schlag nicht unverdient, nicht unverdienter als die Mutter, die, weil sie glauben muß, daß es die Sorge um das Kind ist, die den Mann blind und gleichgiltig für ihr heißes Liebeswerben macht, dem eigenen Kinde den Tod wünscht; und die für diesen Frevel, durch die dem Wort auf dem Fuß folgende Erfüllung gestraft und auf den Tod verwundet wird.

Für den Durchschnittspsychologen, ja auch noch für den Ibsen in den „Stützen der Gesellschaft“, würde eine solche Katastrophe vielleicht genügend erscheinen, um über den Trümmern des zusammengebrochenen Glücks die Hoffnung eines neuen Lebens, in dem die kinderlosen Eltern in dem Gedanken an das Verlorene sich selbst wieder- und zusammenfinden, aufdämmern zu lassen.

Aber Ibsen hat sich durch die gemeinsame Schuld, die jene beiden, so lange das Kind lebte, verhältnismäßig leicht trugen, die aber nun, wo es ihnen unwiderbringlich entrissen ist, ihnen aus jedem Erinnerungsbild — greifbar in der kleinen Krücke — in Träumen entgegentritt, aus den großen offenen Kinderaugen mit vorwurfsvollem Blick sie anstarrt, diesen bequemen Ausweg selbst verbaut. Mann und Frau müssen jeder für sich in trostloser Verzweiflung und Einsamkeit mit sich, mit ihren wilden, selbstischen Gelüsten und Begierden, die trotz alledem noch lebendig sind, kämpfen auf Tod und Leben, müssen aus den Truggespinsten von eitler Selbstbespiegelung und weichlichem Schmerzkultus sich herausarbeiten, müssen in heißem, erbitterten Kampfe miteinander die tiefsten Tiefen

ihres Empfindens aufrühren, und mit einer weder Scham noch Mitleid kennenden Unerbittlichkeit eins dem andern in die verborgensten Winkel des Herzens ohne Erbarmen hineinleuchten, ehe sie innerlich frei werden.

Es ist vielleicht das Peinlichste und Erschütterndste, was je ein Dichter dramatisch zu gestalten gewagt hat, das was er aus dieser Ehe uns mit erleben läßt; und zwar nicht nur das, was er seiner Gepflogenheit nach uns aus Vorgängen der Vergangenheit mehr oder minder deutlich erraten läßt, sondern gerade das, was wir als Gegenwart mit ansehen und mit anhören. Eine grenzenlose Trauer, eine grenzenlose Hoffnungslosigkeit, eine maßlose Bitterkeit schreit und schrillt aus den Worten, die wir hören. Wir sehen eben zwei Menschen, die allen festen Boden unter ihren Füßen verloren haben, die nichts mehr ihr eigen nennen können, nicht einmal ihre eigenen Gefühle: „Wenn es sich so verhält, wie du meinst, dann haben wir zwei unser eigenes Kind niemals besessen.“ „Nein nicht ganz, die Liebe war nur halb dabei.“ „Und doch trauern wir jetzt so bitterlich um ihn.“ „Ja, ist das nicht sonderbar? So zu trauern um einen fremden kleinen Jungen.“

Und das ist noch nicht einmal das Schlimmste und Bitterste, was zur Aussprache kommt.

Manchmal glaubt man Noras Stimme zu hören, aus ihrer letzten Unterredung mit Helmer. Aber die Dissonanzen sind hier viel schriller, weil diese beiden Menschen hier, so verschieden geartet sie sind, im Grunde doch einander ebenbürtig sind. In ihnen beiden ist Etwas, das alle Schuld gegeneinander und alle Schuld miteinander, das alle niedern Triebe und alle unklaren und unlauteren Leidenschaften und Gesinnungen nicht zu ersticken vermögen, das sich emporringt zum Licht und zur Freiheit selbstloser Hingabe an das Gute. Und darum finden sie beide den Weg zu einander,

finden den Frieden und finden die Kraft, „erdgebunden“ wie sie beide sind, aber auch „mit Himmel und Meer ein wenig verwandt“ miteinander zu leben.

Das Gesetz der Umwandlung vollzieht sich an ihnen unter Qualen. „Denn es ist auch wie eine Art von Geburt“ (Rita), aber zugleich und mehr noch „eine Auferstehung, ein Übergang zu einem höheren Dasein.“

Die Veranschaulichung dieses Wandlungsprozesses ist ja das eigentliche Problem des Dramas, aber nicht vorgeführt in Gesprächen, sondern in einer Reihe von inneren Erlebnissen der Beteiligten, in denen der große Eyolf (Asta) auch für sich einen bittern Entsagungskampf kämpfend, die beiden, die der kleine Eyolf für immer zu trennen drohte, wieder zusammenführt. Keine theatralische Phrase oder Pose stört diesen seelischen Heilungs- und Läuterungsprozeß. Wir glauben es zu fühlen, zu sehen, wie die arme „erdgebundene“ Rita, die es eigentlich nicht Wort haben will, daß sie „auch mit Himmel und Meer ein wenig verwandt ist“, durch den aus dem großen Leid aufblühenden Glauben des Mannes an ihre edlere Natur in das befreiende Bewußtsein einer höheren Verantwortlichkeit hineinwächst, und wie das Wort, das ihr früher als ein Schreckgespenst verhaßt war, für sie ein neuer lebendiger Begriff nicht nur, sondern ein Halt wird, an dem sie sich aufrichtet. So ist der Entschluß, den sie faßt, für die verkommenen Kinder zu sorgen, ihnen ihr Leben zu weihen, wohl eine Eingebung des Augenblicks, aber, weil er aus einer neuen, erkämpften Lebensanschauung herausgeboren ist, wurzelfest. Und der Mann, der in der Einsamkeit vergeblich den Weg suchte, und sich in Worten und Vorstellungen verlor, er steht neben ihr auch auf festem Boden, auch ihm ist das Wort That geworden im Kampfe mit dem eigenen Ich, wunschlos, aber nicht hoffnungslos. Das Kind ihrer Jugend ist tot, die Geliebte seines Herzens für immer verloren. Und

doch geht er in diesem Augenblick hin und hißt die Fahne, die halb Mast wehte, bis zur Spitze:

„Ein schwerer Arbeitstag steht uns bevor."

Aber die beiden kennen keine Furcht. Denn ihr Blick ist rein und klar emporgerichtet „nach oben, zu den Gipfeln hinauf. Zu den Sternen. Und zu der großen Stille."

Ich kenne keinen ergreifenderen und versöhnenderen Ausklang einer so aus dem verborgensten Seelenleben geschöpften Tragödie, als dies letzte Wort des Mannes, und die schlichte Antwort der Frau, mit einem Händedruck: „Ich danke Dir!"

XI. John Gabriel Borkman.

Wie ein klarer, sonniger Herbsttag klingt „Klein Eyolf" aus. Schon hat die Sonne den Höhepunkt überschritten, schon haben die Rosen abgeblüht, und der erste Sturmwind schon manchen zarten Zweig und manche Blüte geknickt, aber noch sind die schaffenden Naturkräfte lebendig, und im späten Glanz reifen die letzten Früchte hoffnungsvoll der Ernte entgegen. Durch all die Melancholie des sterbenden Sommers glüht es noch wie ein letzter Widerschein von Sehnsucht und Hoffnung auf neues Leben, das im Schoß der Zukunft schlummert, auf einen neuen Frühling, der das scheinbar Tote wieder lebendig macht.

An einem Winterabend beginnt und schließt die Tragödie des Alters „John Gabriel Borkman". In tiefer, verschneiter Einsamkeit unter einsamen, hoffnungslosen Menschen, die mit dem Leben fertig sind, zu denen nur zuweilen als einziges Zeichen des draußen noch pulsierenden Lebens fernes Schlittengeläut hereinklingt, sucht die Schuld und die Anklage und die Reue Vergeltung und Gehör. Gespenster von weit zurückliegenden Thaten und Vergehungen schweben und schleichen durch die öden Räume des einsamen Herrensitzes und reden zu Gespenstern. Auch die in Fleisch und Bein noch darin umherwandeln, sind Gespenster, sind längst tot, ohne es zu wissen. Die Gesellschaft, das Leben da draußen ist über ihre Pläne, ihre

Hoffnungen längst zur Tagesordnung übergegangen, hat sie begraben, und ihre Persönlichkeiten gleichgiltig ausgeschaltet aus den eigenen Lebenszielen und Plänen. Sie aber ahnen nichts davon. Und so spinnen diese Lebendigtoten mit unheimlicher Geschäftigkeit und in tödlichem Haß und Zorn gegeneinander Gespinste und Fäden, die nur sie selber verstricken, und schmieden Waffen, die nur sie selber verwunden. Und merkwürdig genug, wenn wir nun unter sie treten, wenn wir unter dem verblichenen Glanz des alten Gartenzimmers die alte Frau Borkman mit den strengen, starren Zügen reden und träumen hören von der großen Mission ihres Sohnes, der ihr ganzes Leben gegolten — „so hoch zu steigen und so weit über das Land zu glänzen, daß kein Mensch mehr den Schatten sieht, den sein Vater auf mich geworfen hat und ihn“ — von dem „Denkmal, das sie über dem Grabe John Gabriel Borkmans errichten will, das alles Dunkle verdecken soll, das einmal war; und vor den Augen der Menschen Vergessenheit breiten soll über John Gabriel Borkman“; von dem Sohn, „der ein Leben führen soll in Reinheit und Hoheit und lichtem Glanz, so daß seines Vaters Leben unter dem Tage getilgt ist aus der Erinnerung der Menschen“, dann ist es uns, als hätten wir das alles schon einmal, wenn auch nicht in so harten, bitteren Worten, gehört, als kennten wir diese Mutter und diesen Sohn, auf den sie hofft; und wir wissen auch, wo es gewesen ist, als wir ihnen zuerst begegneten: an einem dunklen, nebelschweren Regentag, da draußen am Fjord, im Hause des Kammerherrn Alving.

Und wenn wir eben diesen Sohn in grausamer Gleichgültigkeit sich vom Alter, von der Vergangenheit und den Pflichten der Vergangenheit abwenden sehen, wenn wir von ihm hören: „Alles was ihr mir bieten könnt, ihr Alten, ihr Einsamen, all eure Liebe ist mir nichts. Denn ich bin jung. Ich will nichts arbeiten, ich will nur leben, leben

leben, für's Glück“ und wenn er dieses Glück in den Armen einer schönen, sinnlichen Frau sucht und findet, so wissen wir auch genau, daß wir das schon einmal erlebt haben. Nur daß damals der Sohn, so lange er gesund war, etwas mehr wollte, als bloß leben, und daß es damals nicht eine vornehme Dame war, für deren Besitz er die Mutter preisgiebt, sondern daß sie Regine Engstrand hieß.

Wenn wir aber in den oberen Stock hinaufgehen zum „kranken Wolf“, zu der gefallenen Größe John Gabriel, der, mit einer ungeheueren Thatkraft und einem nicht minder großen Wagemut in kleine, enge Verhältnisse gebannt, aus dem Widerstand der Beschränktheit und Dummheit sich das Recht zu an sich verbrecherischen Handlungen skrupellos zuspricht, weil sie ja am letzten Ende doch nur der Allgemeinheit zu gute kommen mußten, so glauben wir auch diese kalten, durchdringenden Blicke schon einmal gesehen zu haben und eine ähnliche Moral, wenn auch mit weniger selbst bewußter Kraft, schon einmal vortragen gehört zu haben im Hause des Konsul Bernick aus dem Munde des Hausherrn. Hier ist alles größer, gigantischer, starrer und wilder, bis zum Wahnsinn verzerrt, der das Erz in den Tiefen „singen“ hört, unter dem Hammerschlag „vor Freude“ — denn „es will ans Tageslicht und den Menschen dienen“ — und der unter dem Zwang der Machtbegierde auch das Liebste kaltblütig unter die Füße tritt.

Und wir kennen auch die Frau, Ella Rentheim, die mit ihm, um ein verlorenes Lebensglück, um „das Verbrechen, das er an ihr begangen und für das es keine Vergebung giebt“, „die große Todsünde“ rechtet, die Todsünde, „die man begeht, wenn man das Liebesleben mordet in einem Menschen“. — „Du hast alle Freudigkeit in mir als Menschen getötet; zum mindesten alle Freudigkeit in mir als Weib“; — wir haben sie auch schon im Bernickschen Hause gehört und gesehen und

lieb gewonnen, das einsame, alte Mädchen, das die Glorie stillen Heldentums umstrahlt. Damals hieß sie Lona Hessel. Ja auch der sich bescheiden im Hintergrund haltenden schüchternen Greisengestalt, Foldal, glauben wir schon begegnet zu sein; d. h. nicht so sehr ihr selbst, als dem Kreise, zu dem sie gehörte: im Dachzimmer bei den Ekdals, unter jenen Existenzen, für die Lebenslüge eine Wohlthat ist; sie gleicht in ihrer kindlichen Herzensgüte und Einfalt, in ihrer bedingungslosen Aufopferungsfähigkeit zwar nicht den Männern, die dort aus- und eingehen, wohl aber gemahnt sie von ferne an Ekdals Tochter, die die Aufklärung über die Lebenslüge mit dem Leben bezahlt. Doch das nur nebenbei.

Das Seltsame und Eigentümliche an diesem Drama des Alters ist, daß die Hauptgestalten ausnahmslos uns anmuten wie Revenants. Es ist wie in den Gespenstern: „das Paar aus dem Blumenzimmer geht wieder um"; die Menschen aus der Vergangenheit sind wieder zu neuem Leben erwacht. Aber — und darin liegt, abgesehen von bereits vorhin Angedeutetem, noch etwas ganz besonderes Grausiges und Unheimliches, sie sind nicht wieder gekommen in der Gestalt, in der wir sie zuerst gekannt, d. h. als Menschen, die trotz aller Enttäuschungen doch noch mit dem wirklichen Leben verknüpft sind, sondern als Greise, die den Tod bereits in der Brust tragen und die gleichsam am Rande des offenen Grabes einen letzten, erbitterten Kampf kämpfen, wie sie wähnen um die Zukunft, in Wirklichkeit aber um eine tote Vergangenheit. Man wird unwillkürlich an die letzte Szene im Faust erinnert, an die Zukunftsphantasie des Erblindeten: „Wie das Geklirr der Spaten mich ergötzt!", während vor seinen Füßen die Lemuren sein Grab graben.

Der Held des Dramas aber gemahnt auch sonst an Faust. In ihm hat der Dichter alle bisher in einzelnen Kraftanstrengungen seiner verschiedenen, auf halbem Wege erlahmten

Helden entwickelten Züge noch einmal zusammengefaßt zu jenem Typus skrupelloser Verwegenheit, der sich jenseits von Gut und Böse eine neue Weltordnung aufzubauen unternommen. Eine Raubtiernatur, ein männliches Seitenstück zu Rebekka West, dessen naiver, durch keinerlei Gewissensbedenken je eingeengter Egoismus das Geheimnis seiner Macht und seiner Erfolge war. Er ist das wirklich gewesen, was Bernick sein wollte, in Wahrheit aber nur schien. Und so ist er auch wirklich an dem gescheitert, an dem Bernick gescheitert zu sein behauptete, an der Verständnislosigkeit seiner Umgebung, an der Beschränktheit und Dumpfheit der Verhältnisse, in die ihn das Schicksal hineinversetzt hatte.

In dieser ihm aufgezwungenen Vereinsamung sind ihm die normalen Maßstäbe für das, was sittlich erlaubt und materiell möglich ist, verloren gegangen. Einer Verwirrung der sittlichen Begriffe, die zum Verbrechen führte, das er durch lange — von ihm nicht als verdiente Sühne einer Schuld, sondern als brutaler Gewaltakt der kompakten Majorität (auch Stockmanns Stimme hören wir bisweilen) empfundene — Kerkerhaft büßen mußte, ist in der Einsamkeit der Zelle und in der sie ablösenden Einsamkeit seines Zimmers eine geistige Verwirrung gefolgt, aus der heraus er nie wieder den Weg zu einer Verständigung mit den übrigen Menschen und damit zu einer Verwertung seiner, immer noch regen, geistigen Energie zu finden vermag. Die Zeit der Thaten ist für ihn lange dahin. Wir sehen nur noch in seinem Zustand, in seinen Reden, im Zustand der anderen und ihren Reden, die Reflexe seiner einstigen Thätigkeit und können uns danach das Gemisch von Schöpferkraft und Eroberergrausamkeit, das in John Gabriel Borkman einst verkörpert war, vorstellen. Was wir mit Augen und Ohren unmittelbar von ihm vernehmen, sind Phantasien, sind Träume eines kranken Hirns. Wir sehen nur „einen zu schanden geschossenen Auerhahn“, der verzweifelt

mit den Flügeln schlägt, und hören von einer Menschenruine das Wort: „Ich komme mir vor wie ein Napoleon, der in seiner ersten Feldschlacht zum Krüppel geschossen worden ist.“

Warum er aber die Schlacht verlieren mußte und warum er auch alle folgenden hätte verlieren müssen, nicht durch die kompakte Majorität, sondern durch sich selber, das ist ihm bis zur Stunde noch nicht klar geworden. So sehr er auch in der erzwungenen Einsamkeit, wo er sich selbst von der Anklage freigesprochen hat, glaubt ein anderer geworden, über sein früheres Ich hinausgewachsen zu sein — „Das Auge ist's, was die Thaten wandelt. Das neugeborene Auge wandelt die alte That“ —, den Grundfehler sucht er auch jetzt noch an der falschen Stelle. Er wirft sich die Thatlosigkeit der 8 Jahre, die seit seiner Befreiung verstrichen, vor, ohne zu ahnen, daß das, was seine Hand lähmte und ihn zwang sich in Träumen zu verzehren, ein dumpfes Gefühl der Ohnmacht war, der Ohnmacht des nur auf sich allein bauenden und vertrauenden Strebens. Aber gerade in dem Augenblick, wo er trotzig seiner Frau gegenüber das Facit aus der Vergangenheit zu seinen Gunsten zieht und nur den einen Vorwurf der späteren Thatlosigkeit will gelten lassen, blitzt, durch eine harte Zwischenbemerkung der Frau hervorgelockt, für einen Augenblick die Erkenntnis des großen und unverzeihlichen Rechenfehlers in ihm auf: „Das eben ist der Fluch, daß ich bei keiner Menschenseele je Verständnis gefunden habe . . Vielleicht bei e i n e r ausgenommen. Vor langer Zeit. In den Tagen, da ich keines Verständnisses zu bedürfen glaubte. Sonst später bei gar keiner. Ich habe niemand gehabt, der voll Wachsamkeit und immer in Bereitschaft gewesen wäre, mich zu rufen, mir zu läuten mit einer Morgenglocke, mich wieder aufzumuntern zu fröhlicher Arbeit.“

Aber wir wissen es ja von ihm selber, haben es ja aus seinem Gespräch mit Ella erfahren, daß er selbst dies Element,

das er brauchte, dieses Element, das Güte des Herzens, Weite des Blickes und Adel der Gesinnung vereinte, dies Element, das er brauchte, die Hand, die ihn nicht nur stützen, sondern die auch seine eigenen Hände reinigen und adeln sollte zu zu jener großen That der Befreiung, von der er träumte, und die nur von reinen Händen zu einer That des Segens werden kann, in blöder Verkennung ihres Wertes aus seinem Leben ausgeschaltet und damit nicht nur das edelste Herz in seinen Tiefen verwundet, sondern sich selbst den Lebensnerv gelähmt hat.

Das Grausige und furchtbar Tragische dieser Tragödie des Alters liegt aber vor allem darin, daß er auch jetzt zu einer logischen Ausbeutung dieser Erkenntnis sich nicht durchzuringen vermag und daß er, mit einem Fuß im Grabe, trotz alledem noch dem Leben den Anteil am Glück, wie er es versteht, d. h. an der Macht über die Menschen, abzutrotzen und abzukämpfen sich anschickt, daß er weder ein Ohr hat für die Stimmen der Vergangenheit noch für die unerfüllten Wünsche und Hoffnungen, die in einem jungen Geschlecht nach einem Leben im Sonnenschein und in der Freude sich sehnen; und daß es nun sich rächt, daß er weder die Mitlebenden noch die Nachkommenden geachtet hat. Die Gefährtin, die ihn verstand, hat er seiner Selbstsucht geopfert, und die Jugend, die sein Werk hätte fortsetzen können und sollen mit reinen Händen, hat er für nichts geachtet. Und als er sich jetzt endlich an sie wendet, als er mit der Jugend wieder „von vorn anfangen“ will, mit der Jugend und durch die Jugend das Vergangene sühnen will, da ist die einzige Antwort, die von dort zurückschallt, eine kalte Verneinung: „Ich bin jung. Ich will auch einmal leben. Mein eigenes Leben will ich leben.“

Wie zwei Menschen aus verschiedenen Welten sehen sich Alter und Jugend verständnislos an. Hier in dem

morschen Körper die Lust zu schaffen, zu arbeiten, aber es fehlt die Kraft, und dort die lebendige sprühende Jugend, die schaffen soll, aber nicht will.

Ein anderes Geschlecht, mit anderen Idealen, und doch im Grunde ihm nicht so unähnlich. Macht genießen wollte der Eine, Freude genießen will die Jugend; in der ungebändigten Selbstsucht sind sie wesenseins. In der ungebändigten Selbstsucht auch wesenseins Vater und Sohn mit der Mutter, so himmelweit ihre Gedanken sonst auseinandergehen, und so unvermögend sie daher sind gemeinschaftlich zu leben. Das vermögen sie aber deshalb nicht, weil sie ein jedes die Menschen und die Dinge, ihre eigenen Ziele und die Ziele der anderen nur unter dem Gesichtswinkel ihres auf rücksichtslose Erfüllung ihrer persönlichen selbstischen Zwecke gerichteten Willens zu betrachten imstande sind; mögen sie ihnen, wie Frau Borkman, auch so schönklingende Bemäntelungen wie „Mission“ geben. Sie kommen alle aus den Dunstkreis der persönlichen Wünsche und Gelüste nicht hinaus, und wenn sie dabei, wie Borkman selbst, in die Höhe streben, so ist das nicht die himmelstürmende Kraft, die, wenn es sein muß, auch die eigene Persönlichkeit opfert und der Vernichtung preisgiebt, um für die anderen in reinerer, freierer Luft ein höheres Leben zu erkämpfen, sondern nur um von der erkämpften Höhe kalt und stolz als Herrscher auf die Tiefe und die Wesen in der Tiefe herabzusehen. Darum müssen diese Menschen, — zwei vor unseren Augen, den dritten wird über kurz oder lang auch sein Schicksal ereilen —, zusammenbrechen in dem Augenblick, wo sie sich überzeugen, daß all ihr Ringen umsonst war, und wo ihnen nicht ihr Fehler an sich, wohl aber die Unmöglichkeit, ihren fehlerhaften selbstsüchtigen Willen durchzusetzen klar wird; wo ihnen bei jedem Schritt, den sie vorwärts näher dem Grabe thun, die hoffnungslose Losung des Alters: „Zu spät“ entgegenschallt,

und durch diesen Lebensrefrain ihnen selbst die Fähigkeit, die eilenden Minuten der Gegenwart noch auszukosten und zu nützen genommen wird. „Du hattest Champagner und ließest ihn stehen!“ klingt ihnen in den Ohren.

In diese grausige Dissonanz der Hoffnungslosigkeit und des wüsten Haders mit sich selbst und dem Schicksal klingt aber ein versöhnender, befreiender Klang hinein, nicht, wie in der alten Tragödie als eine Stimme von oben, nicht nur als eine Verheißung, sondern als Verheißung und Erfüllung zugleich. Der ärmste und am schwersten im Leben geprüfte Mensch — denn sie hatte ein Herz voll Liebe und das ward verschmäht, und sie hatte selbstlose Güte und die ward verachtet — das alte einsame Mädchen ist das einzige Wesen, das in diesem Wirrwarr, im stickigen Dunst selbstischer Leidenschaften, nicht nur die Sprache der anderen, die einander nicht verstehen, versteht und ihr Leid — auch das derer, die sie selbst um ihr Leben betrogen haben, — fühlt in tiefstem Erbarmen wie eigenes Leid, sondern auch, mit dem Tod im Herzen, und der unerbittlichen Klarheit über ein durch die Schuld anderer verfehltes und verpfuschtes Leben, den Glauben und die Hoffnung nicht verloren hat an die befreiende und erlösende Macht des reinen, selbstlos aufs Gute gerichteten Willens, und die durch ihr Dasein auch in uns diesen Glauben zur Gewißheit macht.

Der Platz auf der Höhe, von dem sie einst in jungen Tagen mit John Gabriel Borkman voller Ahnungen und Hoffnungen auf großes Glück in weite, weite Ferne hinausblickte, in das Traumland ihres Lebens, ist zwar im Schnee begraben, und der alte Baum, der dort oben zu ihren Häupten rauschte, ist abgestorben. Aber während ihr einstiger Kamerad den Blick für die Ferne verloren hat, ist in ihrer entsagungsgeprüften, tapferen Seele die Hoffnung für die anderen noch nicht gestorben. Dadurch ist sie, die Greisin, jünger als die

Jugend, die nur genießen will, und der sie, so tiefe Wunden sie ihr dadurch schlägt, diesen Genuß gönnt, weil auch er zum Leben gehört, und, mit dem Tod im Herzen, gesunder und kräftiger, als der Freund ihrer Jugend, der um des „kalten dunklen Reichs da unten" willen, mit seiner Macht und Herrlichkeit, noch jetzt bereit ist, das Beste in sich zu ertöten und an der Herzenskälte, die er in das Leben anderer hineingetragen, schließlich selbst stirbt.

Es ist die Perspektive des Greises, aus der wir hier Menschen und ihre Schicksale vor unseren Augen vorüberziehen sehen. Anders erscheint seinem Auge jetzt die Stellung des Alters und der Jugend zu den Fragen des Lebens, als vordem. Nie vorher ist so schrill und disharmonisch als Parole der Jugend das: Ich bin jung, ich will leben, ich will nur leben, ausgesprochen wie hier. Es klingt die Bitterkeit des Vereinsamenden, der absterbenden Generation herein, und auch die Reue über unwiderbringlich Versäumtes und Verscherztes. Nicht mehr wie früher hat die Jugend unbedingt recht gegen ein in Vorurteilen erstarrtes und verknöchertes Geschlecht. Der Greis fühlt jetzt auch den Stachel gegen sich selber gekehrt und das Gesetz der Umwandlung erweist sich auch an ihm mächtig. Aber doch ist einseitige Verbitterung seiner Seele fremd. Er kann wohl noch nachfühlen mit der Jugend, wenn er auch in der Zwischenzeit gelernt hat, auch mit dem Alter anders zu fühlen. Er ist über die Parteien hinausgewachsen, und wenn vormals der Ankläger oder der Verteidiger aus ihm sprach, jetzt vernehmen wir die Stimme des Richters, der nichts weiter sein will als gerecht und unparteiisch. Aus dem Stimmengewirr einer gärenden, nach neuen Zielen und Grundlagen ringenden, im Kampf entgegengesetzter Lebensanschauungen sich befehdenden und zersetzenden Zeit, sucht er die großen, tiefen Grundakkorde heraus, um mit ihrer Hilfe die Auflösung der durch das

Leben der Einzelnen schwirrenden Dissonanzen herbeizuführen. Mehr und mehr beherrscht ihn der Wunsch, aus den Kämpfen und Erfahrungen des eigenen Lebens die Summe zu ziehen, mit der Vergangenheit abzuschließen, und in einem weit ausschauenden Überblick nach rückwärts und nach vorwärts, ungetrübt von Engherzigkeit und Leidenschaft, für sich und für die nach ihm Kommenden eine neue, befreiende Losung zu suchen, oder richtiger vielleicht den Weg zu bahnen zu einer Perspektive des Lebens, aus der die Gegensätze der verschiedenen streitenden Weltanschauungen und die daraus hervorwachsenden Kämpfe zwischen den Geschlechtern und den Generationen für eine Ausgleichung und Versöhnung auf dem wiedererrungenen Boden einer gemeinsamen, neuen Weltanschauung fähig und reif erscheinen. Aus dieser Grundstimmung heraus schrieb er jenen merkwürdigen Epilog: „Wenn wir Toten erwachen."

XII. Wenn wir Toten erwachen.

Ich muß noch einmal an das Wort aus den „Stützen der Gesellschaft" erinnern. „Eure Gesellschaft ist eine Gesellschaft von Hagestolzen. Ihr seht die Frau nicht." Das war der Ausgangspunkt, von dem aus Ibsen eine Neubildung, eine Verjüngung und Läuterung der morschen, in Vorurteilen und Lüge befangenen Gesellschaft erträumte.

Von den Frauen und der kommenden Generation erwartete er das Heilungswerk, von ihrer gemeinsamen Arbeit die Herbeiführung jenes idealen Zustandes, des dritten Reiches, des Zukunftssymbols, das schon so bedeutsam im „Kaiser und Galiläer" aufgestellt worden war. Er setzte einen großen Glauben in die unverbrauchte, aus frischen Quellen schöpfende Kraft der Frau für die soziale Arbeit in Gemeinschaft mit dem Manne. Diese Kameradschaft schien ihm die sicherste Gewähr für die Verwirklichung seiner gesellschaftlichen Ideale; wie sehr, zeigt die Beobachtung, daß alle seine Männer ohne Ausnahme, auch die sprödesten und unsinnlichsten, sich nur in Gemeinschaft mit der Frau stark fühlen, daß sie bis hart an die Grenze der Unmännlichkeit schwach erscheinen, wenn die Frau aus irgend einem Grunde sich dieser Kameradschaft entzieht.

Aus einem ähnlichen gläubigen Vertrauen heraus hat Arnold Rubek, als er sein großes Werk „Die Auferstehung"

schuf, gedacht, „sie müßte am schönsten und wunderlieblichsten darzustellen sein als ein junges, unberührtes Weib, das von keines Erdenwallens Erlebnissen entweiht — und aller Flecken und Schlacken ledig — zu Licht und Herrlichkeit erwacht.“ Aber in den Jahren, die folgten, wurde er weltklug: „Die Auferstehung ward in meiner Vorstellung etwas Umfaßenderes — etwas Vielfältigeres. Der kleine, runde Sockel, auf dem dein Bild schlank und einsam stand, der bot nicht mehr Raum für alles, was ich nun noch hinzudichten wollte.“ Und so dichtete er hinzu, was er rings um sich in der Welt mit seinen Augen sah. „Ich erweiterte den Sockel, — so daß er groß und geräumig ward. Und legte darauf ein Stück der gewölbten berstenden Erde. Und aus den Furchen, da wimmelts nun herauf von Menschen mit heimlichen Tiergesichtern — Männern und Weibern, wie ich sie aus dem Leben kannte.“ Die Frauengestalt ist zwar geblieben, aber etwas zurückgesetzt, „mehr in den Mittelgrund“, und von ihrem Antlitz strahlt zwar noch „der Schimmer verklärter Freude“ aber „vielleicht ein bischen gedämpft, wie's die neue Idee erforderlich machte.“ Denn nun „drückt das Bild das Leben so aus, wie er es jetzt sieht“.

Selbstverständlich ist Rubek nicht Zug für Zug Ibsen, und das Verhältnis des Bildhauers zu seinem Werke ist ein anderes, als das des Dichters zu der Reihe seiner Werke. Aber ein Stück Selbstbekenntnis hören wir trotzdem heraus und fühlen, wie in diesen Bildern ein Kern innerer Erlebnisse eingeschlossen ist; mehr freilich wohl von Erlebnissen, die er im Innern seiner Zeitgenossen mit durchlebt und dann dichterisch zu gestalten versucht hat, als von greifbaren Vorgängen seines persönlichen Lebens. Und wenn wir aus dem „Baumeister Solneß“ und mehr noch aus „John Gabriel Borkman“ eine Anklage und eine Klage heraushörten, eine Anklage gegen den Mangel an Kraft und Willen und Mut, den die

Generation bewiesen, eine Klage über ein in Verkennung der wesentlichen und höchsten Ziele verfehltes Leben, so tritt es uns hier im Bilde entgegen, wenn Arnold Rubek sich selbst dargestellt hat in der Gestalt „eines schuldbeladenen Mannes, der von der Erdrinde nicht ganz loszukommen vermag.“ Die Verkörperung der Reue über ein verfehltes Leben. „Er taucht seine Finger in das rieselnde Wasser — um sie rein-zuspülen — und leidet und krümmt sich bei dem Gedanken, daß es ihm nie gelingen wird.“ Und die Anklage, die hier darauf erschallt, die scheinbar so ausgesprochen persönlich ist, sie richtet sich auch hier gegen die ganze Generation in dem einen Wort, das ihm Irene „hart und kalt“ hinwirft: „Dichter“, mit der Erklärung, „weil du ohne Kraft und Willen bist und voll Absolution für alle deine Handlungen und Gedanken. Zuerst hast du meine Seele gemordet — und dann modellierst du dich selbst in Reue und Buße und Selbstanklage — und damit meinst du dann, ist dein Konto beglichen.“

Die Anklage des Seelenmordes, bald mehr bald minder scharf formuliert, haben wir aus dem Munde fast aller Frauen gehört, von Lona Hessel bis zu Ella Rentheim, freilich unter zum Teil sehr voneinander abweichenden Voraussetzungen. Immer aber treffen sie doch in dem einen Punkte zusammen: es ist durch ein Wort oder durch eine Handlung eine Hoffnung erweckt, ein Versprechen gegeben worden, und diese Hoffnung ist nicht erfüllt, das Versprechen nicht eingelöst worden, weil die Versprechenden entweder das Versprechen von vornherein nicht ernst nahmen oder weil es ihnen hernach an Kraft und Mut gebrach, weil auf halbem Weg der Lebenstrieb in ihnen erstarb, und sie mitten im Leben einen geistigen Selbstmord begingen, indem sie das Beste, was in ihnen war, freiwillig und feig aufgaben. Sie starben ohne es zu wissen und glaubten weiter zu leben, obwohl sie schon lange tot waren.

Wie aber, wenn eines Tages diese lebendig Toten erwachen und zum klaren Bewußtsein ihres Zustandes kommen? Wenn sie zu spät inne werden, daß sie mit dem vollen Glauben an sich und der Treue gegen sich selber auch die Kraft verloren haben zu wirken, und vor allen Dingen die Macht über andere zum Segen, und wenn ihr Ohr wieder hellhörig wird für die anklagenden Stimmen der durch sie um den besten Inhalt ihres Lebens, „den Glauben an sich selbst und die reine Freude am Dasein,“ Betrogenen? Kommt dann der wahre Tod und löscht alles aus? oder kommt der Wahnsinn und deckt alles zu? oder wird dies Erwachen der erste Schritt zu einer wirklichen Erneuerung, zu einer Auferstehung und Verklärung?

Aus diesen zweifelnden, sorgenden Fragen grüblerischen Alters, das müd auf ein langes Leben voller Enttäuschungen zurückblickt und das im geheimen die Angst schüttelt vor der Sekunde, wo der Zeiger für immer steht, wo es zu spät ist, ist der „Epilog“ erwachsen.

„Hier wird sich manches Rätsel lösen,
Doch manches Rätsel knüpft sich auch.“

Mehr noch als auf irgend eines der vorangegangenen Dramen trifft dies Wort hier zu. Wer Faden für Faden des kunstvollen Gewebes aufzulösen unternimmt, wer jedem Wort und jeder Bewegung der Handelnden die geheime, dahinter verborgene Bedeutung abzulauschen versucht, der wird auf Schritt und Tritt vor Fragezeichen sich gestellt sehen, die ein Vorwärtskommen und ein wirkliches Eindringen in den tiefen Plan fast zur Unmöglichkeit zu machen scheinen, die jedenfalls ein so langes Verweilen und zauderndes Erwägen erfordern, daß in diesem Sinnen und Grübeln auch die Konturen der Partieen, die scharf und klar erschienen, wieder verschwimmen.

Was spricht aus den Gestalten? und ist das, was sie

sprechen, wahr? oder nur das Ergebnis einer subjektiven Sinnestäuschung?

Alle diese Fragen scheinen hier doppelt verworren, weil die an und für sich dunkle Symbolik des alternden Ibsen hier noch gesteigert ist durch die absichtliche Verzerrung in die Fratze des Wahnsinns. Die Übergangslinien von der symbolischen Ekstase zur willkürlichen Verwirrung des Ausdrucks sind unendlich schwer zu finden und festzuhalten. Mitten aus wirren Phantasien springt plötzlich ein tiefsinniges Symbol heraus, und mitten aus geheimsten Lebensoffenbarungen kichert ein wahnwitziges Gelächter. Das gilt nicht nur für die Äußerungen Irenes, auch für die vielbesprochenen und vielgedeuteten Worte Rubeks, von seinen Porträtbüsten: „Es liegt etwas Verdächtiges, etwas Verstecktes in und hinter diesen Büsten — etwas Heimliches, was die Leute nicht sehen können. Nur ich kann es sehen. Und das macht mir innerlich solch Vergnügen. Von außen zeigen sie jene frappante Ähnlichkeit, wie man es nennt — aber in ihrem tiefsten Grund sind es ehrenwerte, rechtschaffene Pferdefratzen und störrische Eselsschnuten und hängohrige, niedrigstirnige Hundeschädel und gemästete Schweinsköpfe — und blöde, brutale Ochsenkonterfeis sind auch darunter". Auch aus diesen Worten grinst ein versteckter Wahnsinn, in der Schöpferfreude an den „hinterlistigen Kunstwerken".

Spricht hier der Dichter selbst über seine eigenen Werke? Es giebt Leute, die das energisch bejahen, und für jede einzelne Tierfratze den Beleg aus den Ibsenschen Dramen anführen. Meiner Empfindung nach der Gipfel der Verständnis- und Geschmacklosigkeit. Rubek gleicht wohl in manchen Zügen Ibsen, ja ihm mehr als irgend eine andere seiner früheren Gestalten, weil er nicht nur ein Kind derselben Zeit ist, sondern auch, ebenso wie Ibsen, ein schaffender Künstler. Aber wenn ich gerade auf einen Punkt vorhin hingewiesen habe,

wo Rubeks und Ibsens Schaffen in eine direkte symbolische Wechselbeziehung gestellt sind, so scheint mir doch gerade daraus hervorzugehen, wie bedenklich und gefährlich es ist für die richtige Erfassung des Sinnes, wenn man beide Gestalten aufeinander legt, wie Stempel und Matrize. Rubek ist ungleich mehr Zeittypus, Generationstypus, Standestypus, als Porträt.

Diese große Abrechnung Ibsens mit der Arbeit seiner Generation scheint nicht zum wenigsten deswegen so persönlich, weil er sie, je älter er wird, unter dem Gesichtspunkt des alten Mannes giebt. Dadurch ergiebt sich ein Gegensatz zwischen seiner Perspektive und der überwiegenden Mehrzahl seiner Leser und Beurteiler, vor allem derer, die in der Öffentlichkeit zu Worte kommen.

Versuche ich, von ängstlichen Deutungsversuchen verborgener Nebenbeziehungen, die schließlich nur für den engsten Kreis einer kleinen Ibsengemeinde Bedeutung und Interesse haben, absehend, den wesentlichen Gedankeninhalt, die Quintessenz der Erfahrungen und Anschauungen eines mit dem 19. Jahrhundert alt gewordenen Zeitgenossen zusammenfassend, in großen Zügen wiederzugeben, so stellt sich folgendes Bild uns dar.

Es ist ein Menschheitsdrama und ein Künstlerdrama. Auf dem Haupte des Helden liegt doppelte Schuld, des Künstlers, des Schöpfers, der seinem Ideal untreu ward und dadurch sich selbst lebend zum Tode verdammte, und des Menschen, der in frevelhafter Einseitigkeit, ein höchstes Ziel vor Augen, die nächsten Pflichten nicht geachtet und dadurch das Liebste vernichtet hat. Beide Momente sind — wie das bei Ibsen so häufig vorkommt —, nicht scharf voneinander zu trennen, das ethische und ästhetische vermischt sich oft; aber trotzdem müssen beide Elemente im Auge behalten werden, als bald parallel laufend, bald einander kreuzend, bald zusammenfallend.

Weder als Mensch noch als Künstler hat Rubek sein Wort gehalten. Um die höchsten künstlerischen Ziele sich rein zu halten, hat er, ähnlich wie Borkman, das sinnliche Leben mit seinen Forderungen und mit seinen Pflichten nichts geachtet und hat durch diesen künstlerischen Egoismus ein anderes Leben — Irene — zerstört, das er durch seine künstlerische Persönlichkeit an sich gelockt hatte, dem er durch die Verkörperung höchster Reinheit die höchste künstlerische Anregung dankte, das bereit war, geistig und körperlich in ihm aufzugehen, das er aber durch sprödes Versagen rein menschlichen Gefühls an sich selber irre gemacht und der Verzweiflung preisgegeben hat. Es ist ja nicht bloß, wie es aus den Worten der Wahnsinnigen scheinen konnte, nur die sinnliche Leidenschaft gewesen, deren Versagen das junge, heißblütige Weib so außer sich gebracht hat. Sie hat recht, wenn sie sagt: „Und doch — wenn du mich berührt hättest, ich glaube ich hätte dich auf der Stelle getötet." Es war die Herzenskälte, die von ihm ausstrahlte, das Gefühl, daß seine Zurückhaltung ihr gegenüber keine Tugend, sondern Selbstsucht sei, das Bewußtsein, daß das Wort von der Herrlichkeit der Welt, die er ihr zeigen wollte, wenn sie vor ihm niederfalle, eine Phrase gewesen, bei der er nur an seine Macht über sie, nicht an die grenzenlose Liebe, die sie ihm opferte, gedacht, das Gefühl, daß sie für ihn nichts weiter sei, als ein Mittel zum Zweck, ihre Erscheinung in seinem Leben nichts anderes als eine Episode. Daran ist ihre Seele gestorben in Verzweiflung, und die „Tote" hat nun in wilder Rachsucht die Reinheit, die ihr zum Fluch geworden, in wahnsinnigem Taumel zerstört. Und als sie dann vom Tode wieder erwachte, als sie sich selbst wieder erkannte, sich auferstanden fühlte, da hat sie zu dem wilden Schmerz über das Verbrechen, das an ihr begangen worden, den Ekel und die Schande gefühlt: „auferstanden, aber nicht verklärt".

Er aber, der ihre Liebe gemordet, um seinen künstlerischen Idealen treu zu bleiben, hat in demselben Augenblick, wo sich die Liebe aus seinem Leben löste, den Glauben an seine künstlerische Kraft verloren. Der Urborn seiner Schöpfung war sie gewesen, diese hingebende Liebe, die er, obwohl er wußte, wissen mußte, daß sie etwas anderes war, nur als Modell verwertete. Sie, die das Leben in Güte und Schönheit darstellte, die die Beseelung dessen war, was er erträumte, war ausgeschaltet, und damit erstarb völlig in seiner Seele die Freudigkeit zum Schaffen. „Nichts mehr hab' ich gedichtet seit jenem Tage. Bloß so herumgepusselt und modelliert hab' ich."

Die Schuld des Menschen tötete auch den Künstler.

Er hatte geglaubt sie nicht mehr nötig zu haben und ward, da sie ihn verließ, gewahr, daß sie den Schlüssel zu dem Schrein mitgenommen, in dem alle seine Bilderträume verwahrt lagen. Und er, der das Leben nicht geachtet hatte, als es sich ihm darbot, empfand plötzlich einen Abscheu vor der Kunst, und in der verödeten Seele regte sich ein heißes Verlangen nach einem Leben in Sonnenschein und Schönheit, das nichts mit seiner Kunst zu thun hatte. Nach einem Lebensgenuß um seiner selbst willen, ohne Weihe und ohne Arbeit. Die Kunst ward ihm zum Spiele mit Fratzen, um die Menschen zu äffen. Das war die richtige Stimmung, in der die sinnliche Schönheit der verkörperten materiellen Lebensfreudigkeit Frau Majas ihn überwältigte und in Banden schlug. Von den Höhen der äußersten, frevelhaftesten, künstlerischen Askese herabgesunken in den Abgrund des blöden Genußdaseins.

Dann kam die Enttäuschung, auch bei ihm, das Erwachen vom Tode, die Auferstehung „ohne Verklärung". Zuerst das deutliche Bewußtsein des Frevels an sich selbst und seiner Kunst; und dann beim Wiedersehen mit dem Urbild

seiner Auferstehung mit dem verwüsteten, zerstörten Bild, das einst der Urborn seiner Schöpfung gewesen, das Bewußtsein der größten Thorheit und der größten Schuld.

In dem Augenblick aber beginnt für sie beide die Verklärung, und in demselben Augenblick tritt auch das Persönliche zurück. Die Gestalten der beiden „Auferstandenen" wachsen ebenso wie die beiden noch „Lebenden" empor zu Verkörperungen der Lebensschuld und der Lebenskämpfe und der Lebensreue einer ganzen Menschheitsepoche und Generation.

Hier geht das Leben, wie es seit Anbeginn der Welt seinen Gang ging, das Leben (Maja und Ulfheim), das im reinen Genuß des Daseins an sich ein Genüge und sein höchstes Glück findet, das in der Materie so fest wurzelt, daß es diese Unfreiheit als Freiheit empfindet und das Geistige als eine Fessel; und dort zu den Höhen hinauf ringen und kämpfen sich die Einsamen, die Adelsmenschen, die die Sehnsucht im Herzen haben und den Zwiespalt, der auch so alt ist wie die Welt; den Zwiespalt der zwei Seelen:

„Die eine hält mit derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen,
Die andere hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen" —

den Zwiespalt, der wohl im Glauben Frieden findet, der aber in Zeiten, wo für unzählige, ohne ihre Schuld, diese Grundlagen des unerschütterlichen Glaubens, der über alles hinweghilft, wanken, zu einer qualvollen Not und Angst wird, weil keiner dem andern helfen kann. Keiner hat das erlösende Wort, weil jeder unfrei ist, und weil die Generationen, die einander ablösen, einander nicht mehr verstehen. Der große Schlüssel für die Rätsel im Seelenleben des Einzelnen und der ganzen Menschheit ist verloren. Ein jeder versucht das Werk der Selbstbefreiung auf seine Weise und

leidet auf seine Weise Schiffbruch oder schließt einen Kompromiß oder findet einen neuen Glauben in der Ahnung und in der Hoffnung auf eine endliche Lösung des Zwiespalts.

Was ist die Lösung des Zwiespalts für die beiden Toten, die auferstanden sind und zur Höhe sich emporgearbeitet haben über die Nebel, die den Blick einengen? es muß eine Lebensmöglichkeit geben und sie wird kommen, wo der alte Streit zwischen Geistigem und Sinnlichem schwindet, wo die Schönheit und die Freude und die Güte in freudiger Arbeit der Wahrheit dienen und aus reinen Schalen, denen, die Treue halten, den Trunk schuldlosen Genusses, der in der Freude verklärt, kredenzen.

„Es giebt drei Reiche," sagt im „Kaiser und Galiläer" der Mystiker Maximos: „Zuerst jenes Reich, das auf dem Baum der Erkenntnis gegründet ward, dann jenes, das auf dem Baum des Kreuzes gegründet ward. Das dritte ist das Reich des großen Geheimnisses, das Reich, das auf dem Baum der Erkenntnis und des Kreuzes zusammen gegründet werden soll, weil es sie beide zugleich haßt und liebt und und weil es seine lebendigen Quellen in Adams Garten und unter Golgatha hat."

Dieses dritte Reich in seiner Herrlichkeit ist es, von dem Ibsens Adelsmenschen träumen, auf das sie hoffen, das keiner von ihnen sieht, das sie nur ahnen in Träumen der Jugend, und das in weiter, weiter Ferne ihnen von dem Gipfel der Berge, in der großen Stille, wie ein tröstliches Morgenrot, das sie nicht mehr erleben, in die brechenden Augen leuchtet und in dem sie den Frieden finden.

Nicht leichten Herzens muß ich hier abbrechen. Ich bin mir nur zu sehr bewußt, daß ich vieles nur flüchtig habe streifen, manches habe mit Stillschweigen übergehen müssen, um mein Ziel in dem gegebenen Rahmen zu erreichen.

Aber mir kam es eben weniger darauf an, hier einen bis in alle Einzelheiten und verborgensten Winkel hineinleuchtenden Kommentar zu geben, als vielmehr die Totalität dieser großen dichterischen Persönlichkeit in den wesentlichen Zügen und möglichster Anschaulichkeit vor Augen zu führen.

Es lag mir dabei ebenso fern, für ihn Propaganda zu machen, wie über und gegen ihn zu polemisieren. Sondern mir kam es darauf an, zum Verständnis und zur Verständigung beizutragen; den gleichgültig Ablehnenden zu zeigen, wie Unrecht sie thun, wenn sie sowohl die Thatsache wie die Ursache des ungeheuren Einflusses, den Ibsen auf das deutsche Geistesleben der letzten 25 Jahre gehabt hat, ignorieren oder leugnen; den Fanatikern der Gemeinde aber den Beweis zu liefern, daß man nicht auf das Dogma von der Lehre „außer Ibsen kein Heil" eingeschworen zu sein braucht, um mit reiner Verehrung und Bewunderung die Größe dieses außerordentlichen Mannes zu würdigen.

Wir wissen genau, was und wie viel wir ihm zu danken haben, daß keiner vor ihm so die springenden Punkte in dem Seelenleben der Gebildeten unserer Generation, ihre Kämpfe und Konflikte psychologisch zu erfassen und dichterisch zu gestalten vermocht hat wie er, und vor allem, daß er einer von den wenigen, ja der Einzige eigentlich ist, der es begriffen hat, daß nur auf dem Boden einer einheitlichen, festen Weltanschauung die Konflikte des Lebens zu lösen sind. Keiner hat uns so die Augen geöffnet über die Grundfragen, die die moderne Gesellschaft erregen, den furchtbaren Kampf zweier Generationen, die über den Mangel einer einheitlichen Weltanschauung teils durch das System der Lebenslüge, teils durch tote Formeln hinwegzutäuschen sich bemühen; über die Notwendigkeit, in einer entgötterten Welt, die die Freudigkeit und den Glauben verloren hat, neue, lebendige, sittliche Lebensmächte zu schaffen in gemeinsamer selbstloser Arbeit.

Merkwürdig erscheint mir aber dabei ein Umstand, der dem Leser vielleicht auch aufgefallen ist, daß in all den Konflikten und Bündnissen, die der Kampf der Generationen miteinander schafft, wohl Vater und Sohn, Vater und Tochter, Mutter und Sohn als Bundesgenossen oder Kämpfer einander gegenübertreten; aber nie Mutter und Tochter. Wo sie gleichzeitig erscheinen, sind ihre innern Beziehungen zu einander, verglichen mit denen zu den andern, ganz belanglos und oberflächlich. Auch in der Vorgeschichte seiner Heldinnen spielt nie das Verhältnis von Mutter und Tochter eine Rolle.

Das Ausschalten dieser tiefsten und innigsten seelischen Beziehungen zweier Frauen zu einander ist wohl kein Zufall. Es macht fast den Eindruck, als wolle er, ebenso wie er überhaupt die Frauen untereinander fast ausnahmslos als einander nicht verstehend, einander bekämpfend gegenüberstellt, damit andeuten, daß er nur aus der gemeinschaftlichen Arbeit von Angehörigen derselben Generation, aber verschiedenen Geschlechts sich Heil für die Zukunft verspricht.

Jedenfalls ist in dem völligen Versagen dieser Saite bei ihm wohl auch mit der Grund zu suchen dafür, daß er so häufig auch da, wo wir die Feinheit seiner Psychologie bewundern, von uns als wesensfremd empfunden wird.

Ich meine, das ist kein Schade. Gerade je klarer wir uns darüber sind, desto unbefangener, desto rückhaltsloser können wir dem Dichter geben, was des Dichters ist, uns freuen, daß er da ist, und hoffen, daß auch einmal wieder die Zeit kommt, wo ein Großer zu uns spricht, von dem wir ohne jede Einschränkung sagen können: „Er ist unser.“

